

A L'ECOLE DE LA LETTRE



Revue publiée avec le concours du C.N.R.S.



MEDIEVALES

Revue semestrielle publiée par les Presses Universitaires de Vincennes Paris-8 avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique



Le numéro : 49 F

Abonnements : — 2 numéros : 92 F (étranger : 105 F)
— 4 numéros : 175 F (étranger : 200 F)

Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, ainsi que les ouvrages, pour comptes rendus, doivent être envoyés à :

MEDIEVALES
PUV Centre de Recherche Université Paris VIII
2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02

ISSN 0751-2708

SOMMAIRE **N° 11 / AUTOMNE 1986**

AVANT-PROPOS

On connaît les aspirations de *Médiévales* à ouvrir ses colonnes aux recherches les plus variées. La revue a plusieurs fois rassemblé des chercheurs d'horizons divers autour d'un thème commun. Rencontres brèves, à la croisée des recherches. Nous avons voulu, pour cette fois, donner la parole à des médiévistes déjà constitués en école — l'Ecole de Genève — par l'unanimité de leur référence à la pensée lacanienne, autour de Roger Dragonetti et Charles Méla.

Médiévales s'est fait tribune, elle ouvre le dialogue. A nos lecteur de répondre.

LA REDACTION

PRESENTATION

La littérature médiévale est souvent considérée — et c'est d'ailleurs une des causes, et la principale limite, de son succès — comme le lieu de l'enfance, pour ne pas dire du primitivisme ; l'enfance, bien sûr, perçue comme innocence, et le Moyen Age comme fief de la transparence, d'une *sancta simplicitas* qui passe par l'affirmatoin péremptoire qu'il n'y a rien à refouler, rien de refoulé.

Tous les articles qui suivent s'accordent dans leur différence pour proclamer de manière éclatante que la littérature médiévale n'a rien à voir avec ces images d'elle-même — si ce n'est, peut-être, qu'elle les produit avec une complaisance qui gagne à s'analyser en termes de perversion (selon l'étymologie, telle que l'entend Isidore de Séville, du terme) — qu'elle est, autant ou plus que toute autre, un piège retors tendu par des écrivants merveilleusement au fait des jeux de la lettre.

C'est cette lettre que Charles Méla provoque (l'étymologie, encore) d'emblée dans toutes ses « muances » en allant la chercher là où elle devrait être la plus civilisée, la plus civile, dans les formes de la rhétorique empruntée aux Anciens qui sont devenues mirages divins, pour une union entre « le Verbe et la Raison » dont naît l'écriture médiévale. Christopher Lucken poursuivant cette quête aboutit à la transmutation de l'amour divin en amour de la langue par l'alchimie de l'or enfoui dans le texte médiéval du *Cantique des Cantiques*.

Au-delà de la langue, en deçà de la lettre, il y a d'autres codes, variantes proposées au déchiffrement ; Jacques Berchtold s'emploie à en distinguer deux, celui des échecs et celui du jeu de harpe, au piège desquels Marc se prend également, dans cet Autre du *Tristan* que constitue pour le lecteur français l'œuvre de Gottfried de Strasbourg et de ses continuateurs. Piège ou labyrinthe ? Les deux ne font qu'un, répond le lai de *Tyolet* piège pour les médiévistes naïfs, désamorcé par l'habileté œdipienne de Pierre-Marie Joris, démêlant les énigmes d'un labyrinthe en trompe-l'œil.

La lettre ne se concentre jamais tant cependant que dans le nom, noms divins qui ne se trouveront jamais écrits, noms de ces rivaux de Dieu plus discrets que Satan que sont les écrivains. Romaine Bonvin achève une étude sur le sang et le silence du conte des *Trois chevaliers et du chainse* par une lecture biblique et démoniaque du nom de Jacques de Baisieux qui détruit l'homme pour que triomphe la lettre, ce dont se charge Roger Dragonetti, rétrécissant un peu plus encore le cercle magique des auteurs médiévaux ancrés dans la réalité historique grâce à une lecture magistrale de l'« engin » par lequel celui qui a mis en conte la *Fille du Comte d'Anjou* prétend révéler son identité — mais que faut-il entendre par identité ?

Les masques derrière lesquels se cache la lettre sont innombrables : derrière celui que l'on vient de retirer, il y en a encore un autre, et un autre ; pour cela Jean-Charles Huchet revient à *Flamenca*, pour suivre de plus près dans les plis des feuillets — du manuscrit, déchiré, du message de fiction, avec ses images réunies par le baiser — les alternances codées du silence et de la parole.

Jamais un chevalier errant dans la forêt médiévale ne repasse deux fois au même endroit — ou s'il le fait, s'il croit le faire, comme il a changé ! Voici le château de Beaurepaire, assiégé par Clamadieu des Iles. Mais c'est Enide qui porte les couleurs de Blanchefleur, et Erec pour la conquérir a recours à l'arme secrète des nouveaux Contes du Graal, Galaad, le rival (mal)heureux de Perceval : tel est le texte qu'édite pour finir Anne Labia.

Anne BERTHELOT

Charles MELA.

A L'ECOLE DE LA LETTRE.

Prendre le texte à la lettre définit « l'Ecole de Genève ». Dont acte, par le présent numéro de *Médiévales* ! En témoignent ceux qui aujourd'hui le signent, mais chacun en son nom : je ne parle ici qu'au mien propre. Genève ne fait pas école, même si le lieu, en Médiéval, porte la marque de nos deux noms, à R. Dragonetti et à moi-même. Car l'école fait l'écho qui sonne vide du même au m'aime. Ce qui nous distingue est bien plutôt de nous mettre à l'école de la lettre et d'en suivre le sens à la trace. C'est donc elle qui enseigne, ajoutons : par sa façon de faire de nous sa dupe, ce qui de l'un à l'autre se répète de manière singulière et chaque fois différente. Sans doute avons-nous donné le signal et même frayé les voies de la chasse, mais sans plus compter au regard de la prise qui désormais importe, au bénéfice de qui la trouve, « l'invente », mais aussi bien à son dam s'y laisse prendre, car la chasse, d'Actéon à s.Eustache, se retourne toujours.

Prendre le texte à la lettre, c'est avant tout se laisser prendre par elle : c'est, pour chacun, affaire d'oreille, de celles du cœur, précisait Calogrenant devant la reine, autrement dit du désir, lequel reste en vérité, de l'un à l'autre, incommensurable. C'est du même pas d'une différence que nous entrons en aventure sans faire semblant de nous rassembler (puisqu'il y a du même), ni réalité de nous ressembler (puisqu'il y de l'autre), les deux écueils de toute école. La façon dont ce dont je parle me fait parler demeure le propre de chacun : il n'y a pas d'autre ni de meilleur maître ! Ou, pour glisser d'une métaphore à l'autre, en harmonie avec nos romans, soit de la chasse à la pêche ou du Blanc Cerf au Roi Pêcheur, nous dirons que l'amour de ce qui nous amorce (*hamor* !) à la lecture a sans doute à voir avec certain péché à notre origine.

★

Mais comment encore entendre cette attention toute spéciale, qui est nôtre, à la lettre ? Comme ce qui donne plutôt à entendre la langue qui dans l'écrit fait événement. Les jeux de la lettre traduisent ou révèlent « les ébats de langue », lesquels nous en font voir de toutes les couleurs- de rhétorique s'entend ! Mais le code des figures et des tropes à quoi la sémiologie en France a réduit la rhétorique, est inapte à rendre compte de ce qui est en cause : une « rhétoricité » foncière de la langue à laquelle, dans la fiction, nous rappelle l'écriture (1). Car une fiction, quoi qu'elle prétende, se définit de sa coupure avec tout lien référentiel (2) ; aussi ne manque-t-elle pas de faire signe, dans le secret de ses replis, au pouvoir qui possède ses mots et excède son dit. « Parler comme il faut » relève de la grammaire, « bien parler » est

d'un autre ordre (Isidore, *Etymologies*, II, 1,1-2) et, pour séduire, joue de ce qui aimante la langue de mot à mot, d'un mot pour l'autre (3), d'un mot dans l'autre, voire d'un mot comme un autre, c'est-à-dire le même ou à peu près - pouvoir toujours renouvelé de signifiance !

Sans doute l'Ecole de Yale autour du regretté Paul de Man (4) a-t-elle eu raison contre la tendance française d'arracher, au nom de Burke et de Peirce, la *rhétorique* à la *grammaire* et de lire avec Nietzsche, les figures comme des actes de langage, c'est-à-dire comme des forces, non comme des formes. Mais le problème, posé en termes philosophiques d'une critique nietzschéenne de la métaphysique, a surtout fait ressortir une aporie *logique*, constitutive d'un « texte » comme tel, où l'acte de dire produit un excès de savoir qui ne peut pas se savoir, ce qui fait butée à la lecture ou à la compréhension : tension entre deux points de vue qui s'excluent réciproquement, sans qu'on puisse décider de l'un ou de l'autre (tropes ou persuasion ? langage « constatif » ou « performatif » ? philosophique ou littéraire ?). D'où ces moments aporétiques que dégage la lecture critique comme l'insolite (*uncanny, unheimlich*) d'un texte (5).

Or, à Genève, nous adopterions plutôt le point de vue inverse, non pas logique, de la nature aporétique de la rhétorique elle-même, mais littéraire, de sa puissance générative ou, mieux, de sa nature « euporétique » : nous invoquons *Poros*, en effet, selon le mythe platonicien de l'amour (*Banquet*, 203b ss.) de préférence à l'*aporia* ; au lieu du dénuement, de l'empêchement ou de l'impasse, l'abondance, l'expédience, la voie (et sa vertu : le passage !). Un texte s'anime dès que sa langue se fait, avec douceur, persuasive, c'est-à-dire dès qu'il en fait sa ressource et qu'il parle en figures, parce qu'il n'y a pas d'autre voie : c'est là ce qui l'oriente, donc lui donne sens. Les tropes font sa parure mais pour que la fleur révèle d'autant mieux sa nature « tropique »(6), ce qui finit par porter son fruit, selon un terme cher aux auteurs médiévaux (7). Mais de quel fruit le texte est-il ainsi porteur, sinon d'Amour, conçu du Manque, nous dit Platon, quand il trouva Ressource dans un sommeil d'ivresse, le jour où le Ciel vit naître la Beauté ? Un savoir en sommeil, dans le voisi-

(1) Paul de Man, *Blindness and Insight*, New York, Oxford University Press, 1971, et *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979 ; entre autres p.105, cette remarquable citation de Nietzsche qui pose le langage comme foncièrement rhétorique : ce qu'on appelle rhétorique n'est qu'une extension des procédés inconsciemment à l'œuvre dans le langage. Le langage est un produit de cette plus profonde rhétorique.
A rapprocher de J. Lacan : l'Inconscient est le grand rhétoriqueur.

(2) cf. Paul de Man, « The purloined Ribbon », dans *Glyph*, n°I, 1977 : « Fiction has nothing to do with representation, but is the absence of any link between utterance and a referent ».

(3) J. Lacan, *Ecrits*, p.506-507.

(4) Qu'il me soit permis de rendre ici personnellement hommage à sa mémoire : d'un être d'exception, humainement et intellectuellement, pour tous ceux d'entre nous qui furent ses amis ou ses élèves. Chester D.Tripp Professor à l'Université de Yale, il enseigna à Harvard, Cornell, John Hopkins et occupa une chaire de littérature comparée à Zürich.

(5) P. de Man a repensé la théorie du langage de J.L. Austin dans les termes, selon lui précurseurs, de Nietzsche, pour la reformuler, après sa rencontre avec J. Derrida, selon le principe d'une « déconstruction ». Voir, pour l'Ecole de Yale, les travaux de S.Felman (*La folie et la chose littéraire*, Seuil, 1978 ; *Le Scandale du corps parlant*, Seuil, 1980 et B.Johnson (*Défigurations du langage poétique*, Flammarion, 1979).

(6) Sur « l'héliotrope », voir Ch.Méla « L'aloi de la lettre », dans le recueil d'études médiévales de Roger Dragonetti, « La Musique et les Lettres », Droz, 1986.

(7) Fleur et fruit : Lancelot et Galaad ! cf. Ch.Méla, *La Reine et le Graal*, p.344-346.

nage des dieux, était-il nécessaire pour que l'Indigence en eût l'Intelligence et en conçût l'Amour ? Cette conception ambigüe de l'Amour explique que le besoin qui le presse ne le laisse jamais dépourvu et que son ingéniosité, sa ruse de sophiste, voire de sorcier (« pharmakeus »,203d), lui ouvre le chemin (« poros ») du Ciel, vers la Beauté. C'est aussi des poètes et des œuvres qu'ils engendrent que parle Platon (209a), après avoir évoqué la musique et la métrique pour élargir l'idée de poésie à tout ce qui fait être ce qui n'est pas (205b-c). En quoi les jeux de lettre captent les enjeux de l'être, comme notre langue sait nous le faire dire !

Si le texte porte un fruit qui est Amour, c'est aussi bien que l'amour se définit chez Platon comme de concevoir dans le beau (206e) : fécondité, génération (206c), rien n'est plus constant dans l'esthétique médiévale et Jean de Meun s'en souviendra. Ces termes posent la question du sens : la douceur du beau doit avoir la saveur d'un fruit de sagesse. Ainsi, pour reprendre le débat avec Yale, *Poros* fait-il sens du non-sens d'*Aporia*, parce qu'il a de l'esprit ! Pour le savoir, il ne faut pas que la rhétorique le cède à la logique, mais qu'elle reste sur son propre terrain, conformément à la définition d'Isidore de Séville, quand il l'oppose d'après Varron à la dialectique (II, XXIII, 1-2) : « l'une est à l'autre ce qu'est pour la main de l'homme la paume ouverte au poing fermé. Celle-ci resserre les mots, celle-là leur donne du champ. La dialectique a plus d'acuité pour traiter son sujet, la rhétorique, plus de faconde pour exposer le sens de son effort ». *Facundior*, le mot dérive du verbe *fari*, dire, parler. Toujours selon Varron, repris par Isidore (X, lettre F, 95) la faconde c'est la facilité de parole, au croisement de *facile* et de *fari*. Fions-nous, à notre tour, à l'à peu près isidorien, le *quasi* qui est de rigueur en la matière, et *facundus* serait presque dire *fecundus*, comme si la faconde était aussi la fécondité du dire.

Au vrai, Yale a joué Nietzsche contre Cicéron, ce qui n'est plus forcément gagnant, depuis qu'A. Michel nous apprend à le relire avec s.Augustin, par le détour du latin médiéval (8) ! Pourquoi en effet, la *ratio* serait-elle compromise, voire mise en échec, d'en passer par l'*oratio* ? La langue met ainsi en connivence la parole et la raison, comme en ancien français, adresser la parole c'est « mettre à raison ». Qu'il y ait dans l'oraison de la raison est ce qui aux yeux du clerc médiéval signe dans les mots la plénitude du Verbe dont la Raison est fille (*Roman de la Rose*, v.2973-75). Il est vrai qu'on est loin d'avoir toujours au cœur (*pectora*) ce qu'on a à la bouche (*ora*), duplicité qui rend d'autant plus suspecte la complicité invoquée. Il faudrait voir dans la persuasion le mensonge à l'œuvre et dans la rhétorique, l'arme fallacieuse du Malin. A qui d'ailleurs la fable fait-elle crédit des « couleurs de rhétorique » sinon à ce vrai diable de Renart (branche I,v.1317) ? Cette ambivalence de la rhétorique, divine et diabolique de façon indécidable, ne reconduit-elle pas sur le plan théologique l'aporie logique dont nous ne voulions point connaître ? Mais l'objection se retourne contre elle-même : le péché n'est-il pas plutôt de défaire ce lien qui, dans la langue d'Alcuin ou de Geoffroy de Vinsauf, rattache *ora* à *pectora* ? Cette rencontre signifiante est la chance d'une parole pleine qui ne résonne pas dans le vide parce qu'une autre raison, cachée dans les mots, s'y fait entendre, laquelle n'est pas simplement l'affaire de la nôtre (c'est l'erreur d'Abélard aux yeux de s.Bernard). Quant

(8) cf. Son enseignement à Genève, 1984-85 et 1985-86 : « Rhétorique dans la littérature médiévale latine ». Le présent article est aussi une manière d'entrer avec lui dans « l'art de conférer ».

à la fable, tous les prologues l'attestent, l'attention qu'elle porte aux mots et la peine qu'elle prend à les mettre en œuvre suffisent à la rendre salutaire : le Graal selon Merlin, « l'Evangile selon le goupil » (*Renart,* branche XVII,v.970-71), le Songe de la Rose au Paradis ont des allures de mensonge mais des effets de vérité. La *lettre* du texte compte avant tout dans la lecture, parce qu'elle met en jeu et fait jouer la *langue* dans ce qui se dit, moyennant quoi ce qui se dit et qui n'est certes pas indifférent signifie plus et même autre chose qu'on n'en dit, en d'autres termes devient *allégorique* de la vérité que ces jeux, dans l'occasion, donnent à entendre. C'est pourquoi la fiction est justiciable « de l'instance » de sa lettre.

Exemplaire à ce titre la tradition du *Cantique des cantiques*, d'un chant profane qui n'est saisi que dans sa dimension sacrée, c'est-à-dire symbolique. A condition, rappelle s.Bernard, dès son premier *Sermon* sur le Cantique, de ne pas en perdre un iota (Mtt.5,18), ni une miette (« fragmenta », Jn.6,12). Aussi s'arrête-t-il aux tout premiers mots :

« Osculetur me osculo oris sui »,

pour souligner déjà la séduction d'un discours qui s'ouvre sur un baiser, comme un plaisir qui incite à lire plus avant, soit encore, même s'il y faut de la peine, « à plus haut sens » ! Et de relever dans l'insistance qui fait retentir *os* dans *osculum* pour y mettre l'accent final, ce que le baiser selon la chair retient du Verbe que profère la bouche. Dès lors, par le baiser qui unit l'époux à l'épouse, la parole se fait amour? et le Verbe, chair (*sermo*, II, 3), ou encore le spirituel, sensible, et la sagesse, saveur. C'est en effet « ore ad' os », bouche à bouche, que Dieu « parle » à l'épouse, de sorte qu'elle le voit, à découvert, sans plus d'énigmes ni de figures (*sermo*, XLV, 6, cf.I *Cor.* 13, 12) : ce mariage mystique est le langage même de Dieu, le procès sans parole de la signifiance. D'où suit, inversement, que dans les *Ecritures*, Il ne se communique qu'obscurément, c'est-à-dire en figures, comme autant de cachettes où Il se dissimule davantage pour que le prix de la trouvaille soit à la mesure de la peine mise à le chercher (cf. Abélard, *Theologia summi boni*, I, V) :

« Gloria Dei est celare verbum
et gloria regum investigare sermonem ». (Proverbes, 25,2)

Traquer le discours, débusquer sa lettre, tel est bien le mot d'ordre à Genève, et son parti-pris rhétorique ! Qu'on n'aille pas objecter ici qu'il faut lire selon l'Esprit, non selon la lettre, en arguant de s.Paul : « littera enim occidit, Spiritus autem vivificat » (II *Cor.*3,6) ! Encore faut-il, pour reconnaître l'Esprit de la lettre, entendre la lettre avec esprit et en passer par elle. Le mal n'est pas de lire à la lettre, mais d'obéir à la lettre, comme le démontre Perceval quand il ignore, à force de manger, que le Banquet cachait une nourriture divine. Si la lettre tue, entendre la lettre tue en est tout le contraire. Scruter la lettre met en cause le lecteur, car rien ne germe en sol stérile : il doit y avoir disposé son cœur (Prologue du *Conte de Graal*) ou « être à ce complexioné » (*Placides* et *Timéo*, §24). Mais que veut dire qu'il sache écouter ? Le lecteur n'est pas un analyste, tout au contraire ! D'où l'erreur des lectures psychanalytiques des œuvres. Savoir lire c'est être bien plutôt capable de supposer un savoir au texte (9), ce qui porte à conséquence pour le lecteur-analysant, car ce

(9) Comme l'a finement souligné A.Grosrichard, après une conférence de Peter Brooks, de Yale, le 11-11-85 à Genève, sur « l'idée d'une critique psychanalytique ».

qu'il suppose au texte c'est de savoir son désir et, même, d'opérer au bon endroit. Ainsi l'auteur qui a mis tous ses soins à disposer les mots comme s'il y avait déposé un trésor, laisse-t-il à la charge du lecteur la tâche de le faire fructifier ou de porter lui-même beaucoup de fruit, qu'il soit alors la *bonne terre* qui le rend au centuple (Luc, 8, 8) ou le *grain qui meurt* d'abord en terre pour prendre vie et porter fruit (Jn, 12, 24 ; I *Cor*. 15, 36). Cette inflexion nouvelle permet de mieux saisir la portée féconde de la lettre à quoi déjà nous sollicitait Platon. Son fruit n'est pas dans la « sentence » qu'elle recèle, mais dans le fait que, pour l'entendre, il faille nous transformer. Je l'appellerai son effet rhétorique : la lettre ne prend sens que d'avoir effet sur le sujet par le savoir qu'il lui suppose. Quand ce qui se dit est lu selon ce qui s'entend, le texte semble allégoriquement changer *de* sujet ; mieux vaut dire qu'il change *le* sujet, puisque sa rhétorique séduit alors le lecteur. De fait, le roman médiéval lui tend subtilement le miroir de cette transformation, ou « muance », qui est sienne, dans la *figure* alchimique des Noces Royales (Erec, Cligès, Yvain, Perceval) promises à celui qui, affronté à la merveille de son désir, a su mûrir en lui l'or vermeil de sa propre perfection. Ce que la fiction d'une œuvre *allégorise*, c'est le changement que sa *rhétorique* opère dans le cœur de celui qui s'y ouvre. Il y est dès lors mis au travail pour qu'il en fasse trouvaille à son tour. Le sujet c'est, dans l'œuvre, l'Œuvre à accomplir : la fiction y fait signe et sa lettre en dicte la voie.

Ainsi se complète notre formule de la lecture comprise comme un art :

lire le texte à la lettre
donne à entendre la langue
pour faire œuvre d'amour,

c'est-à-dire, selon Platon, concevoir dans le beau, ce qui ne l'est que de soi-même. Du moins le pèlerinage amoureux des héros, qui en sert de métaphore, le laisse-t-il à désirer !

★

On s'explique d'autant mieux que les *Arts poétiques* des XII°-XIII° siècles ne parlent des figures qu'en figure, ou qu'un roman de Chrétien mette en scène son acte propre pour que sa lettre vienne à destination. Il faut que « la vie de la lettre » annonce l'œuvre de vie qui en est promise.

C'est en poète que, par exemple, Geoffroy de Vinsauf, au début de la *Poetria Nova*, parle du géomètre qui est au cœur de tout poète : même s'il commence dans l'ordre son traité, c'est-à-dire justement par la question de l'*ordre* auquel la *matière* doit être préalablement soumise, suivant un espace délimité par un départ, un milieu et une fin, il le dit en figures et en tropes : *annominatio* de ce qui doit être dans le cœur, *in pectore*, avant que dans la bouche, *in ore* ; *métaphores* du bâtisseur et du compas mental, tel Jean, le maître d'œuvre dans *Cligès*, et son art de l'invisible jointure ; ou encore du vêtement des mots comme d'une parure de la Dame : ainsi la matière s'ordonne-t-elle aux arts du *Quadrivium* pour être ornée par ceux du *Trivium*, comme le symbolisent, dans *Erec*, les sciences représentées avec grand art sur la robe royale.

Puis il s'avère que l'ordre lui-même suit le chemin de la lettre :

« Ordo bifurcat iter » (v.87).

Au départ de l'art, comme de la vie, la même valeur mystique de l'Y et son « bivium » (Isidore, I, 3, 7), avec, à gauche, la voie facile, à droite, la voie ardue mais béatifi-

que. L'ordre des mots ne suit pas forcément l'ordre des choses, ce qui serait la voie pavée ou la grand-route (*strata*), mais, aussi bien, selon la fourche de la branche, le rameau stérile (v.101), posé une fois pour toutes. D'où la préférence pour l'autre voie, le sentier qui bat la campagne, suit le tracé des champs ou même fait traverse (*limes*) : il y a quelque ironie, au regard de ces mêmes métaphores, à l'appeler le chemin de l'Art, aussi retors que l'art est subtil (*ars callida*), tandis que l'autre, le grand chemin, est la voie naturelle ! Mais sa façon de tourner les choses (*vertit*, c'est une affaire de « trope ») ne les détourne pas (*ut non pervertat*). D'où l'image qui prend racine, croît, se ramifie au long du texte et lui impose sa glorieuse arborescence, celle du rameau fertile (v.102) riche en pousses et en surgeons, de surcroît enté de greffes, selon que l'exorde part du milieu ou de la fin, d'un proverbe ou d'un exemple, précédant eux-mêmes le début, le milieu ou la fin, soit en tout huit variantes de l'ordre artificiel. La branche fourchue le cède alors à l'arbre qui grandit (*succrescit*, v.102, *crescit*, v.154), unique en sa diversité et même « unus in octo », un en huit (v.103), comme l'on dit de Dieu qu'Il est trois en un ; ainsi la représentation de l'Arbre de vie supplante-t-elle la lettre pythagoricienne initiale, mais s'auréole de sa tradition arithmologique, puisqu'on compte d'abord trois rameaux avant de nommer le quatrième, lequel à son tour, comme l'avant-dernier (le troisième donc) en fait trois. Au lieu de grouper par deux, la seconde paire étant elle-même constituée de 2x3, on met l'accent sur les nombres 3 et 4 (en début et en fin de vers), alors même que la somme est de 8, grâce à quoi sont réunis les deux nombres élus entre tous chez Macrobe (dont le nom hante jusqu'à la *robe* d'Erec), à savoir le 7 et le 8 qui chiffrent la destinée de Scipion. Si l'hebdomade donne la clef de l'univers, l'octogone baptismal est, quant à lui, promesse de vie nouvelle. A l'instant où s'exalte ce *mariage du nombre et de la lettre*, dans la figure des huit rameaux, Geoffroy de Vinsauf substitue au nom de l'arbre, signifié par le *crescit* du vers 154, celui du *style* qui étincelle d'une même superbe. Suivent, en guise d'illustration, quelques variations sur une petite fable qui n'est peut-être pas sans nous en conter, si nous voulions l'entendre (*Fabella* : « Favele » !), celle de Minos, de son fils mort et de Scylla, l'amoureuse qui trahit son père.

Dans l'autre registre précisément, celui du conte, l'exemple du *Chevalier au lion* fournit la contre-épreuve. Au lieu qu'en même temps se fasse ce qui s'expose, comme dans l'Art poétique, voici qu'à un moment privilégié du récit s'expose ce qui se fait avec le roman. Il s'agit, dans l'édition Roques, des vers 5341-5441 de l'épisode de la *Pesme Aventure* (éd. F. 5347-5447). Une jolie scène de genre s'offre au regard : dans un verger, un grand seigneur, accoudé, écoute, étendu sur de la soie, sa jeune fille lui faire la lecture :

> « *Et lisoit*
> *une pucele devant lui*
> *en un roman, ne sai de cui* ». *(5358-60)*

Ainsi le nom de son auteur s'est-il perdu pour le narrateur : c'est, pour Chrétien, faire ironiquement retour dans son œuvre, comme s'il nous la donnait à voir pour mieux la faire entendre. Au reste, une dame se glisse, à son tour, dans la scène, « pour écouter le roman », à l'instar de la reine, revenue, au tout début, parmi les chevaliers de la cour pour écouter Calogrenant nous raconter son aventure à la Fontaine (cp. v. 61-66). L'interruption aussitôt provoquée par le sénéchal Keu devient l'occasion pour le conteur, avant que ne reprenne ce récit dans le récit, d'avertir ses auditeurs

et de porter à nos oreilles la parole de l'auteur, pour que notre cœur sache entendre cette fiction comme une vérité : « ceci n'est pas une fable » est ce qui, dans la fable et par elle, se dit d'elle-même. Autant s'attendre dès lors à ce que le charmant tableau contenu dans la Pire Aventure nous tende le miroir des plus profonds enjeux du roman.

Certains signes extérieurs l'attestent : les presque dix-sept ans de la jeune fille (éd. F. 5374), en écho au silence de près de sept ans de Calogrenant (éd. F. 175), ou les regrets du temps où on savait aimer, en rappel du prologue (cp.18-28 et 5388-90). Or le dieu d'Amour se fût épris de pareille beauté, s'il l'avait vue, sans la laisser à personne d'autre ! Allusion au *Conte d'Eros et de Psyché* (Apulée, *Mét.* IV, 28-VI, 24) que hante le souvenir platonicien de l'âme aux ailes perdues, oublieuse de la compagnie divine (*Phèdre*, 248c), et que Fulgence interprète comme le symbole de l'âme humaine (*Myth.* III, 117-118) ? L'analogie existe, puisque d'avoir manqué à la parole donnée brise l'union amoureuse, exile de toute joie et commande l'errance inquiète. De plus, en ce château de l'Autre Monde, un monstre aussi guette derrière l'amour, la fille du roi ayant partie liée avec les fils du diable, et le maître infernal de ce paradis d'amour est peut-être là pour rappeler que le retour à la source divine requiert le préalable d'une descente aux enfers.

Mais le jeu du texte est encore plus subtil, car, devant cette merveille, ajoute-t-on, le dieu Amour serait même sorti de sa divinité, se faisant homme pour la servir. Cette incarnation donne à Cupidon figure du Christ ! Or, les trois cents captives originaires de l'Ile aux Pucelles forment après leur délivrance cortège plus joyeux autour de leur sauveur qu'il ne l'eût été pour

« Celui qui fist tot le mont
s'il fust venuz de ciel an terre ». (5776-77)

Autant dire qu'Yvain s'est, aux yeux de tous, identifié au Rédempteur. Mais le geste de Cupidon rappelle d'autre part ce qu'il advint au héros puisque le dieu se fût volontiers frappé de son propre dard, « dont la plaie ne sainne » (v.5377), c'est-à-dire ne guérit, évoquant par là même la fameuse « plaie d'Amors » infligée à Yvain par sa Dame (v.1377). Ainsi Laudine, précisait-on alors, avait-elle vengé la mort de son mari et le coup douloureux qui avait dévasté sa terre, par ce coup en retour qui diffère de l'épée ou de la lance puisqu'il ne « sainne » pas, c'est-à-dire, par double sens, ne guérit ni ne saigne (v.1366-78). On se souvient qu'en revanche les plaies du mort resaignaient (v.1196-97) en présence du meurtrier invisible (10). Nous tenons là le nœud complexe de l'ensemble du récit : Cupidon comme Yvain, par la plaie d'Amour, Yvain comme le Christ, par la délivrance, Cupidon comme le Christ, par son incarnation et, indirectement, par cette correspondance entre leurs plaies et l'équivoque pleine de sens entre mort et guérison (« sainne »). Le glissement d'Eros au Christ ne doit au reste guère plus surprendre que l'identification médiévale d'Orphée au Christ : il est de coutume de traduire la fable païenne en langage chrétien. L'expression hyperbolique de la beauté ou de la gloire en Pesme Aventure n'a donc rien de gratuit. Elle invite à relire l'histoire en un autre sens et, comme se combinent à la fois le *Conte de Psyché* et la *Descente du Christ aux Enfers*, la lecture du roman s'organise sur un double plan, selon que dans la douleur d'Yvain se représente l'itinéraire de l'âme

(10) J'ai montré, dans un séminaire en 1984-85, que l'oubli vraiment coupable d'Yvain, celui que cache l'autre et qui fait retour en sa folie, était l'oubli du mort.

humaine en quête amoureuse de son lieu d'origine ou que la venue victorieuse du Chevalier au lion signifie l'amour divin, s'incarnant pour délivrer les âmes captives.

Et pourquoi non ? L'*Ovide moralisé*, cette Somme littéraire, digne de l'autre, dont le génie met les fables antiques en regard des Ecritures, allégorise ainsi l'histoire d'Orphée (éd. C. de Boer, T.IV, Livre X, 444-577, 2540-3008) : il y eut un premier mariage, que Dieu voulut, entre notre humanité et la « déité ». « Il fit jointure du corps à l'âme et mariage d'homme à femme » (458-59), mais l'une comme l'autre « jointure » n'en fut pas moins rompue par la « pointure » du serpent au paradis. C'était du même coup empêcher que l'âme accomplît sa destinée d'être épousée par Dieu. Aussi bien Dieu fit-il dans l'histoire « assemblée et jointure de son fils à notre nature », prenant, à l'inverse, notre humanité, lui qui l'avait jadis mariée à sa « déité », contractant ainsi la mort pour venir, tel Orphée aux Enfers, délivrer l'âme captive et ramener à lui son épouse (v.477-485). Il est clair que la perfection du mariage originel (d'avant le péché et la vie sexuelle), comme des noces prochaines du *Cantique*, vient de ce que l'union de l'homme à la femme, ou, par équivalence, du corps à l'âme, soit comme prise en même temps dans celle de l'âme à Dieu. Or la visée profonde du roman médiéval est d'être nuptiale ; sa vraie portée, de trouver la proportion divine (11) selon laquelle joindre l'homme à une femme. C'est même en elle qu'exactement consiste toute la « conjointure » de l'œuvre (12). D'ailleurs, dans *l'Ovide moralisé*, la virginale « jointure » de l'Incarnation est signifiée par l'une des deux chevilles de la première des sept cordes de la « harpe » orphique ou davidique, l'autre, qui lui correspond pour tendre la corde, étant

« le mariage
que l'Iglise a cest examplaire
establist et comande a faire-
d'ome et de feme charnelment » (2613-16).

A chacun des sept moments de la vie de Jésus répond un sacrement : celui du mariage, ici, au temps de la Nativité, selon un lien constant entre l'union consacrée et le fruit conçu. Ainsi la harpe commence-t-elle à être accordée, en consonance avec le mouvement de l'univers, pour trouver sa résonance en notre cœur, comme en sa table d'harmonie (13). Isidore rappelle dans ses *Etymologies* (III, XXII, 2 et 6) qu'à l'origine la cithare avait la forme de la poitrine humaine (« similis pectori humano ») parce

(11) cf. « Le Nombre d'or » dont J.Lacan illustra l'objet *a*, *Séminaire* du 1er mars 1967.

(12) C'est le sens de mes séminaires à Genève depuis 1981 sur les différents romans de Chrétien de Troyes. Ma thèse, *La Reine et le Graal*, en explorait l'autre face, qui est aussi la même (seul le point de vue change), à savoir son impossibilité (cf. J.Lacan : « Il n'y a pas de rapport sexuel », *Séminaire* du 4 juin 1969). Ce qu'a très bien perçu J.C.Huchet, dans son c.r. C.C.M.XXVIII, 1985, p.229 *in fine*. Voir, en outre, mon cours d'été à Poitiers en 1981 sur le « Le roman nuptial : *Bel Inconnu, Lanzelet, Wigalois, Jaufre* » et, dans le *Précis de littérature française du Moyen-Age*, D.Poirion éd., le chapitre VII : « Romans et merveilles », particulièrement : « le roman nuptial », p.225.

J'en profite pour signaler à la p.235 une omission typographique qui rend inintelligible la conclusion, bâtie sur l'antithèse :

« Le secret de la femme se dévoile *etc.*
La vérité du sujet se révèle dans le
sacrifice de la Cène *etc.*

(13) « Le lien entre la cithare et l'harmonie des sept sphères est un lieu commun scolaire », note J.Fontaine dans sa thèse, *Isidore de Séville*, tome I, p.434, n.4. Il renvoie à Ambroise, *Job* 4(2), 10, 36, pour l'allégorie des sept dons de l'esprit, dont fait aussi état le passage ci-dessus mentionné de l'*Ovide moralisé*.

que le chant s'en exhalait, comme la voix, de celle-ci. L'heptacorde correspondait aux sept mouvements du ciel et les cordes tiraient du cœur leur nom (*chordas a corde*), puisqu'il bat dans notre poitrine (*in pectore*), comme elles vibrent au sein de la cithare. Précieux jeu de mots qui répand en l'homme l'harmonie du ciel : la *lettre* a sa *raison*, qui est le *nombre*, par quoi elle trouve en nous sa résonance. « De la musique avant toute chose »... A l'ombre du nom se tient le nombre. La rhétorique serait vaine si les jeux de sa lettre ne s'ordonnaient à la proportion qui les règle pour faire rapport de l'homme à la femme selon l'accord divin de l'homme à l'univers : octave de la vie nouvelle dans l'*Arbre* du Style selon Geoffroy de Vinsauf, heptacorde de la lyre conforme à la musique des sphères, transmise par Mercure à Orphée ; mais encore les sept rencontres d'Erec en ses quatre journées d'errance avant l'ultime et huitième, celle de la Joie : un *second mariage* peut alors prendre place dans le roman, non plus entre Erec et Enide, mais, conformément à la pensée chartraine, entre les trois arts du *Trivium* et les quatre sciences du *Quadrivium*. C'est en quoi l'œuvre d'amour qui couronne la lettre est identique à la « conjointure » qui nous dispose à la « conjoïr », c'est-à-dire à lui faire joie. Elle fonde ainsi une éthique de la littérature.

Alors s'accomplit l'Œuvre, dans les termes peut-être que préserve l'*Orfeo* de Monteverdi, quand montent au ciel le père et le fils, Apollon et Orphée :

Orfeo : Si non Vedró piú mai
De l'amata Euridice i dolci rai ?

Apollo : Nel sole e nelle stelle
Vagheggerai le sue sembianze belle.

Dans le *Chevalier au lion*, au bout de la nuit en *Pesme Aventure*, se fait de nouveau la lumière

« *quant Deus rot alumé*
par le monde son luminaire » *(5442-43),*

comme en rappel de l'autre merveille, initiale, le flamboiement des quatre rubis soutenant la Fontaine d'émeraude,

« *Plus vermaux*
que n'est au matin li solauz
quant il apert en orïant » *(427-29).*

Dans *Cligès*, une clarté plus vive encore que ne l'eussent donnée quatre escarboucles envahit la grande salle du palais, telle le rayon jailli de la beauté des deux visages réunis de Fénice et Cligès, semblables au soleil

« *qui nest molt clers et molt vermauz* » *(2709-20)*

Dans le nom hautement symbolique de l'héroïne est signifiée l'Œuvre qui commence quand s'achève, « fenist », l'œuvre de Chrétien (6664). Ce qui meurt avec elle et dans la fascination (« fesniee », v.2974) renaît autrement, tel le Phénix. Aussi l'impératrice morte est-elle mise, telle une relique sainte, dans le cercueil œuvré par maître Jean, pour être enterrée dans l'église de monseigneur Saint Pierre (V. 6014), c'est-à-dire là où on gardait le *livre* d'où cette histoire était prétendûment extraite :

« *en un des livres de l'aumaire*
monseignor saint Pere a Biauvez » *(20-21).*

Pareille substitution identifie le livre à son symbole, pour que son écriture en acquière

la vertu. La renaissance de « Fénice », après sa fausse mort, n'est pas seulement porteuse pour Cligès d'une nouvelle naissance (qu'est en effet *Cligès* sinon, d'une mère à une femme, l'histoire d'une *double naissance* ?), elle met plus profondément en appel dans l'œuvre romanesque le Grand Œuvre philosophique : si Fénice est ensevelie dans le même lieu d'où sortira le livre, la « belle conjointure » dont l'auteur d'*Erec et Enide* se fit gloire, transparaît dans l'« art » avec lequel Jean le bâtisseur a fait « jointure » de la Tour où s'opère la « muance » du Phénix (v.5524-26). C'est pourquoi l'autre jointure, d'homme à femme, ne laisse pas, dans le même temps, de se dérober à son histoire.

★

La réflexion médiévale de Jean de Salisbury à Marie de France, a toujours fait valoir dans la lettre la nécessaire union de la Science à l'Eloquence. C'est la première rime du prologue des *Lais*, c'est aussi l'objet d'une forte image du *Métalogicon* (I, 1, Webb p.7 ; P.L., 199, 827 a-b) : « l'éloquence sans la science est aveugle, la science sans l'éloquence est manchotte. Une « sapientia elinguis » n'apporte qu'une bien faible contribution ». Nous touchons là l'essentiel, l'idée qu'entre le *Verbe* de l'une et la *Raison* qui nourrit l'autre se noue un mariage, lui-même porteur d'un fruit nouveau à l'usage des hommes. Aussi la « conjugatio rationis et verbi » est-elle qualifiée à la fois de *dulcis et fructuosa* : douceur proprement rhétorique du nœud nuptial, richesse spirituelle du fruit attendu de l'amour. Mais le lien rhétorique de *ratio* à *oratio*, qui fait de la seconde une *ratio* proférée, prend ici, à la lumière du Verbe Incarné, un autre tour ; car la Raison, « mère et nourrice de la science et des vertus », conçoit (*concipit*) du Verbe qui la féconde, et produit (*parit*) grâce à lui un fruit encore plus nombreux. La rhétorique, au Moyen-Age, puise à une source vive : à la faveur du jeu des mots, toute *parole* est rapport au *Verbe*, « toute parole est Incarnation » (A.Michel). C'est aussi bien, selon le mot de J.Lacan, « le mystère du corps parlant » (*Encore*, p.118). Peut-être saisit-on mieux maintenant les enjeux de la rhétorique.

Le prologue des *Lais* de Marie de France nous prouve, si besoin était, la profonde imbrication du latin médiéval et de la littérature romane. Pour autoriser ses histoires de Bretagne, Marie ne recule pas à invoquer le témoignage de Priscien, lequel n'est pas là par hasard. Abélard, désireux d'élucider dans le *Sic et Non* les contradictions que présentent même les textes sacrés, avait salué en lui, dans son prologue, « le roi de la grammaire et la maître des manières de parler » (« grammaticae princeps et locutionum instructor »). Il le fait pour appuyer de son autorité, d'une part, l'exigence rhétorique selon Cicéron de *varier* les mots eux-mêmes (14) (« verba ipsa variare »), pour éviter l'ennui, et de ne pas tout mettre à nu en des mots communs et ordinaires ; de l'autre, la justification théologique avancée par s.Augustin de parler à mots couverts de choses qu'il ne faut pas avilir et dont le plaisir doit être proportionnel à la peine mise à les rechercher (« ob hoc *teguntur* »). C'est pourquoi l'usage figuré du langage doit primer sur la propriété des termes : varier et voiler son langage fait tout le secret et le plaisir des lettres. Or Marie est justement orfèvre en la matière, comme le démontre son prologue, Priscien à l'appui ! Il est pour le moins curieux que les quatre mentions faites aux *Institutiones Grammaticae* dans la *Theologia Summi Boni* d'Abélard puissent servir à éclairer de tout autre manière le texte de Marie, c'est-à-dire le sens de sa rhétorique.

(14) Sur le *vair* et la « moire » rhétorique, voir « l'Aloi de la lettre ».

Ainsi du privilège accordé, dans les parties du discours, au verbe, lié au temps, donc au commencement du monde. Comment dès lors dire Dieu et sa transcendance à moins que « les mots eux-mêmes ne dépassent leur propre institution » ? Les règles de Donat ne sont donc plus ici de mise ! (trad. J.Jolivet, Montréal, C.E.M. IV, 1978, p.71 et *Inst.Gram.* éd.Hertz, dans *Grammatici Latini*, éd.Keil, Leipzig, 1855, 2, 116, 6-8).

Puis, à propos d'Aristote : que « des noms multiples se retrouvent dans le même son » et que ce multiple renvoie aux divers sens auxquels un même son peut prêter (*ibid.* p. 81 et 2, 145, 22).

Ou encore, sur la non confusion des Personnes divines, une en substance, distinctes en propriétés, par quoi le Fils est Dieu mais n'est pas le Père, lequel est Dieu mais n'est pas engendré, ni non plus « procédant ». La preuve est ici affaire de grammaire : celui qui aime est aimant, pourtant celui qui n'aime pas peut être un jour aimant, sans être pour autant identique à celui qui aime (*ibid.* p. 102 et 1, 371). Relevons que l'exemple de Priscien sert ici à débattre du Père, du Fils, de la Toute-Puissance et de l'amour.

Enfin, en conclusion du traité, au chapitre de la procession de l'Esprit et du *filioque*, pour dire qu'elle est dans l'œuvre de la Création ce par quoi s'effectue ce qui était conçu dans l'Intelligence divine, autrement dit la façon dont l'intelligible prend corps (*ibid.* p. 127 et 2, 135).

Le contexte dans lequel est invoqué le prince des grammairiens chez Abélard est à la fois rhétorique : dans l'écart qui se joue de la règle et l'équivoque qui joue sur les mots, et théologique : entre Père et Fils et par l'opération de l'Esprit qui « souffle où il veut » (Jn. 3, 8) ! Se pourrait-il que subrepticement Marie en fasse le même usage ? Son prologue, on le sait, est demeuré obscur à nos entendements et aux commentateurs, mettant ainsi en acte son propre énoncé. Il ne manque pas d'être en effet rhétoriquement très travaillé ni de trouver des répondants en d'autres passages des *Lais*.

Il s'organise d'abord selon la topique très répandue de l'exorde : au premier *topos*, « posséder le savoir oblige à le transmettre » (v. 1-3), répond au vers 23 celui d'« il faut éviter la paresse » (cf. Curtius, trad. Bréjoux, p. 108-110). Marie se doit doublement d'écrire, au regard de la Bible comme d'Horace. Mais déjà fleurit l'ornement, en écho au vieil exemple scolaire du « pratum ridet », puisque ce savoir éclot et se répand comme au printemps fleurs des champs :

« Dunc a primes est il flu*riz* ».

A la rime, le mot : « oïz ». Il faut entendre ce rire des fleurs de rhétorique, mais en attendre aussi le fruit, lequel semble être ici passé sous silence - encore que ce grand bien de l'œuvre soit parvenu à l'ouïe ! On sait que par l'oreille l'Esprit féconde les cœurs, à l'image de la Conception divine, par l'oreille de la Vierge (*Estoire del Saint Graal*, Sommer, I, p. 25). A l'autre bout du recueil, une étrange résurrection nous est d'ailleurs contée, par « la fleur, toute de vermeille couleur », que la belette mit « en la bouche de sa compagne » pour la faire revivre (*Eliduc*, v. 1047-53). D'une fleur, une naissance, de l'autre, une renaissance ? Brunet Latin nous a transmis la

légende des belettes qui « conçoivent par l'oreille et enfantent par la bouche » (*aure, ore*) et même, par quelque mystère, ressuscitent leurs petits (trad. Bianciotto, Stock Plus, p. 220). Mais, bien avant, Plutarque nous en donnait la clef, dans *Isis et Osiris* :

> « *Ainsi pour la belette, beaucoup de gens croient*
> *et affirment encore qu'elle conçoit par l'oreille*
> *et enfante par la bouche, ce qui est une image*
> *de la génération de la parole* ». *(381a)*

Mais le Verbe qui ainsi s'engendre par le secret de rhétorique, porte seulement au cœur de ceux qui savent l'entendre promesse de vie nouvelle.

D'où l'allusion qui suit à la coutume des « Ancïens » (v.9). Leur nom est quasiment l'anagramme du premier mot du texte : l'« escïence », qui nous rend justement « Precïens » si précieux. En glissant naturellement de Dieu (v.1) aux Anciens, Marie enveloppe déjà d'un voile allégorique les textes de l'Antiquité païenne, selon la théorie chartraine de l'*integumentum* qui, du même coup, sauve leurs fables. Le prologue semble pourtant se contredire : si l'auteur ne doit ni se taire ni rien « celer » (v.3) du trésor de savoir dont Dieu lui a fait grâce, pourquoi, quand il parle, le fait-il « obscurément » (v.12) ? Par sauvegarde et pour plus de plaisir et plus de mérite (cf. I, *Cor*.2, 6-7 et *De doctrina christiana*, II, 6, 7). La lettre est ainsi faite pour que le sens lui vienne de surcroît (le *surplus*), non parce qu'il est en elle, mais bien plutôt en nous, si nous lui laissons faire par l'oreille son chemin en nous. Marie le dit en clair : le sens n'est pas sous la lettre, mais se met en sus de la lettre. Il n'y a pas de sens caché, mais un sens à construire.

A ce jeu, les plus jeunes, comme le disait Priscien au début de ses *Institutiones*, se font plus pénétrants (*subtil de sens*). Après l'extension dans l'espace (ces fleurs qu'on répand), voici la progression dans le temps : plus le temps passe, plus on sait se garder de ce qui passe (v.19-22), c'est-à-dire plus on approche d'une perfection, selon l'image célèbre due à Bernard de Chartres, des nains juchés sur les épaules de géants. Mais il apparaît ici que Marie ne distingue plus entre qui écrit et qui ouït, car vraiment entendre met à son tour au travail et porte aussitôt à transmettre : ajouter à la lettre des Anciens un sens qui toujours s'affine c'est, en réalité, produire une lettre nouvelle. Ne lit vraiment que celui qui en fait écriture. Le sens n'est rien d'autre que le nouveau texte engendré du premier. Marie en vient donc à elle-même, à sa propre entreprise de rimer et composer (v.23-42), soulignant d'une même attaque de vers : « Ki Deus/Ki de vice », la construction du prologue. Et le jeu des mots reprend de plus belle ! Ainsi parle-t-elle de la « grevose ovre » qu'elle commence (v.25) : le premier terme enferme en lui l'anagramme de l'autre et se souvient peut-être du latin *gravis* qui convient à l'arbre chargé de fruits ou à la mère qui porte l'enfant. Le sens du vers 27, « et de grant dolur delivrer », y ferait derechef allusion. D'ailleurs au vers 32, revient en écho au vers 5 le verbe « oïz », de même que « plusieurs » sont en cause au vers 7 et au vers 39, mais la situation s'est retournée : il s'agit des conteurs, cette fois, non plus des auditeurs, et Marie, que le premier topos encourageait à dire ce qui était en elle, prête maintenant l'ouïe aux conteurs pour accueillir en elle les histoires de jadis, ces *lais* qu'elle ne veut dès lors plus *laisser* (v.40) à raconter. Entre-temps on est passé du latin de Priscien et de Chartres aux récits de Bretagne : coup d'envoi d'une nouvelle littérature en roman ! Peut-être est-ce là ce qui restait depuis le début caché dans ce discours qu'elle publie devant tous : si par l'oreille souffle

ce qui la féconde, elle n'est plus par hasard nommée *Marie* (15), comme la mère du Sauveur dont la parole incarnée fait œuvre de résurrection. Dans l'envoi, où le Roi vient à dessein en parallèle de Dieu (v.1 et 44), il suffit que devant lui « s'incline toute joie » (v.45), pour rappeler le mouvement de ces fleurs répandues (et la graphie rapproche la *joie* de ce que *j'oie*), ou qu'« en son cœur tout bien prenne racine » (v.46), pour désigner le lieu propre, répété au vers 49, où fructifie ce qui passe par l'oreille pour rester en mémoire.

Mais ce qu'elle dit, Marie le met aussi en fiction, ce qui le réfléchit, selon une tout autre manière de le mettre en jeu. Exemple de la Dame du *Laostic* qui passe mainte « veille » à sa fenêtre (v.76), à l'instar de Marie dont le travail poétique a hanté les nuits (prologue, v.42), ou de celle d'*Yonec* qui a, elle aussi, sous la garde d'une « veille » (v.30) occupée à « verseiller » ses psaumes (v.60), « ouï conter » les aventures de jadis (*Yonec*, v.91 ss, Prologue, v.33). Or ce qu'elle « trouve » à son tour (v.97) et qui lui apparaît dans le cadre de la fenêtre relève de secrets aussi « obscurs » (v.123) que l'était la façon de parler des Anciens (P., v.12). Cette reprise fait peut-être le surplus de sens propre à nous dire ce que toute lettre met plus profondément en question. Deux couplets de rimes rapprochent soudain, pour l'oeil, le mot et son mystère : *ostur* voisine ici avec *oscur* (v.121-122). Le nom de l'oiseau consonne aussitôt à notre oreille avec la *tristur* (v.45) de la mal mariée enserrée dans la *tur* (v.27), et les deux scènes, qui dans le récit se succèdent, forment un même diptyque, en chiasme de surcroît : quand elle vit la *clarté* du soleil (v.62), sa noire douleur lui représente l'Enfer (v.88) qui gèle son corps comme le lui signifie le nom même du mari *gelus* (v.71) ; mais quand, à force de rêve, elle vit paraître l'ombre du grand oiseau (v.106), la céleste merveille lui met au cœur vie et lumière (v.154). Il était, dans le premier temps, question d'un couple toujours stérile, au bout des sept années en pareil cas coutumières ; voici que surgit le père fantasmatique de l'enfant merveilleux que va porter la Dame. Au partage d'un père maudit et d'un autre père, le *lai* mis au seul nom du fils s'inscrit tout entier dans cette tension entre père et fils. Or le fruit de cet amour enchanté s'identifie au *Corpus Domini* ingéré par l'autour mué en semblance de la Dame (v.161-162). Le conte se boucle ainsi au Prologue, comme le mystère de ce qui fut conçu de l'Esprit et né de Marie. Mais si *Yonec* réfère à la naissance de l'œuvre, il en déplace l'accent sur la question que nous posions, dans *Blanchefleur et le saint homme*, comme essentielle à toute la littérature médiévale, à savoir : qu'est-ce qu'un père ? Ce que la Dame d'*Yonec* « trouve » à l'instar de Marie, nous signifie par là-même le mystère de ce que sa lettre opère en nous : qu'est-ce donc d'être fécondé par la parole ?

★

La chance d'une Ecole de Genève, au-delà même du champ des études médiévales, tient à la manière de situer dans l'événement de langue, l'avènement d'un sujet, à condition toutefois que puisse se faire le deuil de l'objet dont toute fiction s'honore. Car rien ne s'écrit sans perte. Nous en prendrions volontiers l'emblème dans les *Epîtres de l'Amant Vert*, adressées en 1511 par Jean Lemaire de Belges à son ami Jean Perreal, l'alchimiste auquel on doit la *Complainte de Nature à l'alchimiste errant*,

(15) Pas de nom propre que la fiction n'emporte, ni d'identité qui aussitôt ne s'y altère, suivant la forte intuition de R.Dragonetti. Je renvoie aussi à son enseignement sur le sens de la Dame du *Laostic* ou de *Yonec* en rapport de poésie avec Marie.

traditionnellement attribuée à Jean de Meun. L'auteur les compose pour la duchesse de Savoie, Marguerite d'Autriche, veuve inconsolable de son second mari, Philibert le Beau. Le rhétoriqueur prend prétexte de la mort du perroquet familier de sa protectrice pour lui parler par la voix de son « papegai », supposé mort par amour au départ de sa maîtresse. Comme l'a finement noté F.Rigolot, dans le *Texte de la Renaissance. Des rhétoriqueurs à Montaigne* (Genève, Droz, 1982, p.82-83), à la jonction des deux épîtres (v.377-380), la célèbre Epitaphe de l'Amant Vert que se récitaient les grandes dames des cours européennes, est, « en adieu symbolique à un certain art des faiseurs de vers », introduite d'un jeu de mots :

> « Fay moy graver sur ma *lame* marbrine
> ces quatre *vers*, au moins se j'en suis digne »
> (éd. J. Frappier, v.375-76)

L'équivoque fait de cette épître funèbre « lame en vers », telle un tombeau d'où situer la renaissance d'un nouvel art d'écrire. Lequel se définit subtilement par sa manière de mettre « l'âme en vers », pour qu'elle prenne autrement couleur, comme « l'âme en vert », par la voie amoureuse. Il faut, à cet effet, partir de la « noire teinture » (I, 76) qui change, de son encre, le corps du beau papegai en corbeau (I, 66) : autant de termes familiers aux philosophes hermétiques. Mais, à l'exemple du *Nègre* gigantesque, l'homme-médecine qui, dans *Le Visage Vert* de G. Meyrink, porte au cou un lacet *rouge* auquel s'est accrochée Eva (éd. Retz p.8,144,211), le « collier vermeil et purpurin » de l'oiseau est, dans sa mort, la promesse qu'au-delà du deuil assumé de cet objet chéri qui fut témoin d'ébats plus intimes (I, 110ss), commence la « reverdie » de « l'Amant Vert » et sa transmutation en paradis, parmi les symboles de la rose et du Phénix (II, 354 et 395), quand, sous la conduite de *Mercure*, il se rejoint à lui-même dans l'*Esprit Vermeil.*

C. LUCKEN

L'OR DANS L'ART

dont Dieu s'honore...
(Le *Cantique des Cantiques*
de Landri de Waben)

La traduction et exégèse du *Cantique des Cantiques* en ancien français, attribuée à Landri de Waben et datée entre 1176 et 1187 (1), s'achève sur un interdit

Mais tant requier que cist romanz
Unkes ne viegne en main d'enfant. (v. 3505-6)

Car un enfant ne sait pas encore lire ; c'est dire qu'il ne sait pas quel rapport entretient la lettre du texte avec son sens. Il risque donc de s'y blesser :

Voioms k'il a en la parole,
Kar la letre defors afole,
S'om ne s'i guarde suttilement (R)
Tost i a lait abuissement★. (tromperie)
Letre est colteaus en main d'enfant,
Dont il a tost damage grant.
Ki de coltel enfant apaie★ (appaise)
Gart bien k'il ne s'en face plaie. (v. 1867-74)

Notre «romanz» pose donc au seuil d'un des développements exégétiques du *Cantique des Cantiques* proprement dit, l'exigence d'un regard qui se garde de se laisser piéger par le dehors de la lettre (ce qui en elle excède et s'oppose à l'idéalité d'un sens marqué du sceau de la Vérité divine, à la «senefiance»). L'enfant, lui, s'avère incapable d'un tel regard, car il ne sait pas encore aimer, de cet amour dont traite ce texte (l'art de lire se comprenant ainsi comme un art d'aimer) ; en quoi diffèrent les «jovenceles», comme l'Epouse, qui s'adresse ici à son «Ami» :

Les jovenceles ont l'onor
De Toi amer, e le valor,
Kar li enfant e li viellard
N'ont (R) a tel chose nul reguard.
Chaus doit hom enfanz apeler
Ki comencié n'ont a amer. (v.235-40)

1. *The Song of Songs. A Twefth Century French Version*, ed. C.E. Pickford, University of Hall Publications, London-NY-Toronto, Oxford University Press, 1974. Sur l'auteur et la date, cf. l'Introduction, p. XVII-XX. J'ai tenu compte dans mes citations des corrections proposées (marquées (R)) par J. Monfrin et Fr. Vielliard dans *Romania* 97, 1976, p. 555-63 ; voir aussi le compte-rendu de P. Rickard dans *Medium Aevum* XLIII, 1974, p. 273-5, ainsi que celui dans *Romance Philology* vol. XXXIII n°4 May 1980 p. 551-4.

Notre texte participe, ici, toutà fait de la tradition exégétique du *Cantique des Cantiques*. En effet, ni l'ancienne tradition juive, ni la tradition chrétienne n'en ont jamais admis une interprétation littérale (qui se ferait «à la lettre», mais d'une lettre dont le seul sens serait son sens «propre»)(2). Car pour elles (avec cependant quelques exceptions), il n'a pas de référent qui viendrait lui donner un fondement dans l'Histoire ; et même si on peut lui accorder une certaine réalité historique, celle-ci ne fait jamais l'objet d'une attention particulière. Ce qui fait de ce texte essentiellement une «fabula».

La raison de ce refus se comprend par le sens qui a été donné à l'amour dont il parle. En effet, le danger de sa littéralité consiste dans le risque d'entraîner le lecteur vers des images d'amour charnel, humain, contraire à l'amour divin qu'y ont entendu les anciens Pères ; ce qui a, d'ailleurs, permis à ce texte d'être intégré dans le Canon des Saintes Ecritures (c'est pourquoi il fut si important durant tout le Moyen Age). C'est ce risque de voir l'amour divin disparaître dans l'«historia» qui a justifié l'usage de ne pas en permettre à tous la lecture, avant d'avoir appris à le lire (3).

Le cœur, de notre texte, ce dont il traite, c'est l'«amor» :

Quar d'amor est li livres faiz,
E par grant sens en fu estraiz.
Li sages Salemons le fist,
Cui Deus a cest honor eslist.
L'amor dont il ici parole
N'est pas del siecle, n'est pas fole,
Enz est amors e bone e sainte,
Dunt il ne vient mals ne complainte.
Ceste amors le saint cuer enivre,
E d'altres cures★ le delivre, (soucis)
Tot le cuer torne d'une part,
E d'un saint fu l'esprent e art,
Le cuer angoise e si destraint,
Mais nequident nuls ne s'en plaint.
Duce est de ceste amor le plaie,
Nuls ne le seit s'il ne l'ensaie. (v.7-22)

A la «plaie» provoquée par la «letre», cette «letre» qui «afole», ce qui fait écho à la «fole amor» dont elle menace la lecture, répond ici la «plaie d'amor», venant s'inscrire au lieu propre de toute écriture divine, le cœur ; afin que, ce cœur, il le «torne d'une part», l'orientant vers ce qu'il doit regarder, et qu'il «art», afin qu'il se purifie jusqu'à ne plus laisser que de l'or.

2. Le sens littéral a d'ailleurs été condamné au Vème Concile œcuménique (553).

3. Cf. Origène : In Cant. t.XIII, col.61, cité dans le *Dictionnaire de la Bible* II, col. 193, dans son article sur le *Cantique des Cantiques*.
Rappelons aussi, si besoin est, la célèbre phrase de saint Paul : «Littera enim occidit, Spiritus autem vivificat» (*Cor.* 2, 3, 6).

Cet «amor» dont il s'agit, c'est celui par lequel pourra se réaliser l'union de l'Epouse (interprétée, conformément à la tradition, soit comme l'Eglise, soit comme l'âme) avec l'«ami», comme le nomme généralement notre texte (le Christ), (cf v.23-8). Une «amor» qui doit venir réunir ce qui a été séparé par «le mors de la pome» (v.89), cette mortelle morsure. «Amor» qui est la source des paroles de ce dialogue que tisse le *Cantique des Cantiques*, préfigurant ainsi leur «acorde» (v.95). Car c'est d'«amor» que l'«arme» (v.28) est inspirée, la poussant à parler (cf v.121-8) ; et c'est son «amor» qui est à l'origine des paroles de l'Epoux (ce que vient garantir sa Passion). Et c'est encore l'«amor» qui est l'inspiratrice du travail de notre écrivain :

Amors m'a mis a ceste escole,
Kar d'amor est ceste parole. (v.1443-4)

Que tel soit le sujet de ce texte nécessite, pour l'entendre, une écoute particulière (à l'«escole» d'«amor»), qui en efface le sens littéral, pour, du même coup, révéler le mystère attaché à sa lettre ; une disponibilité du cœur à ce qu'il contient :

La matere de cest saint livre
Vuelt tot le cuer avoir delivre
Qu'il n'ait al siecle baerie
E toz soit vuiz de legerie.
Tel le requiert, quar altrement
N'avroit pas sein entendement. (v.1-6)

Plein de cet «amor» qui «enivre» et qui «delivre» (cf v. 15-6 déjà cités), le «livre» est le lieu où doit s'opérer la même rencontre amoureuse que celle qui est figurée par l'histoire de l'union conjugale qu'il raconte : son enjeu est le même. Le lecteur sera ainsi le support d'une écriture «pure» de toute lettre, sans extériorité, tracée par le souffle de Dieu au livre de son cœur (ce «liber cordis»), dont la vacuité se fera plénitude. Lecture qui devient, dès lors, l'expérience d'une présence divine : ce qu'indiquait le verbe «ensaie» (éprouver, essayer) rimant avec «plaie» (v. 21-2, déjà cités).

Nous aurons ainsi affaire à une sorte de mise en abyme du *Cantique des Cantiques* (c'est-à-dire cette lecture qui voit dans la fable même du texte quelque chose qui réfléchit le regard qui se porte sur lui afin d'en éclairer l'enjeu), engendrée par l'exégèse afin d'illustrer l'herméneutique qui fonde sa lecture, et qui passe, pour s'effectuer, par l'interprétation allégorique ; pour que le lecteur se voie lui-même sous la figure de l'Epouse non seulement comme homme, mais comme lecteur, épousant ainsi son désir, en quête du Verbe divin qui se cache sous les mots.

Pour pratiquer cette lecture animée par le désir amoureux, qu'on pourrait qualifier de nuptiale, et atteindre l'au-delà de la lettre, il faut posséder une herméneutique, un savoir-lire. C'est pourquoi l'exégète va multiplier les mises en garde au lecteur, justifiant du même coup son propre travail, puisqu'il est là pour l'aider à entendre :

Or aiez bon antendement
Quant vos orrez diversement
Parler ceste seinte escriture. (v. 43-5)

Pour que dans la diversité du texte, quelque chose s'entende dans le présent d'une écoute, il faut, pour poursuivre les citations, «la flor entendre de la letre»

(v.82) : la «letre», en effet, cache une «flor» que le lecteur doit entreprendre de cueillir ; il s'agit d'entendre la «letre» comme la fleur d'une rhétorique divine. Métamorphose de la «letre», cette «flor» métaphorise ce que la lecture doit savoir, dans ce verger qu'est devenu le livre, recueillir, et qui doit éclore au plus intime du lecteur comme une promesse de renouvellement, d'un fruit qui en est l'accomplissement (cf v. 777-8).

C'est cette «flor» que le traducteur-exégète de notre texte cherche à faire entendre à son lecteur, soit selon «l'allégorie» (v. 114), qui se rapporte plutôt à l'union entre le Christ et l'Eglise, analogue donc à une interprétation typologique, soit selon «el sens de moralité» (v. 117) (de type tropologique), qui vise plutôt l'âme, ou le cœur (et dont on nous dit que : «Al cuer toche plus dolcement / Cho ke chascons de soi entent», v. 119-20), et qui est préférée.

★

Reste encore qu'il faut autoriser la présence, dans le texte du *Cantique des Cantiques*, du souffle d'«amor». Bien sûr, sa seule intégration parmi les textes canoniques devrait suffire à justifier l'inspiration divine qui a présidé à son écriture. Cependant, le rapport qu'entretient celle-ci avec celle-là va nous être précisé. Pour ce faire, l'exégète va interpréter, en se fondant d'ailleurs sur la tradition qui l'a précédé, un des objets qu'offre l'Ami à celle qui va devenir son Epouse comme la métaphore d'un texte : métaphore de sa propre parole à elle adressée, ainsi que des Saintes Ecritures dont le *Cantique des Cantiques* fait, bien sûr, partie. Cet objet est un collier : «murenulas» dans le texte latin, qui sera traduit en ancien français par «Lamproietes» (4). C'est donc dans le texte même qu'il interprète que l'exégète fonde sa mise en scène de l'inspiration qui l'accrédite, comme pour mieux en garantir, par cette fiction d'origine, la vérité.

Rappelons d'abord que, pour la tradition chrétienne, le rapport entre les paroles et le sens fait problème. C'est ce qui nous est indiqué afin de justifier le discours métaphorique de l'«amie» :

Cele respont - Si com jo pens
As paroles nient al sens,
Al sens ke la devine★ amaine, (★la parole divine)
Ne se prent pas parole humaine. (v.699-702)

Si elle ne peut s'installer directement dans le sens, et doit en passer par les mots, il en est de même pour Dieu, s'il veut se faire entendre des hommes.

A l'origine de cet «apareil» (v.471) textuel qu'est le collier, se trouve l'or que va y mettre l'Epoux, et qui en est comme la matière première :

G'i metrai le comencement,
Tot de fin or, molt richement. (v. 475-6)

4. Interprétation qui a pu se fonder sur des phrases comme celles-ci : «Et murenulas, quae auri atque argenti texuntur virgulis» (Isaie), cité par Du Cange, *Glossarium* 4, p. 582. On trouve aussi dans la Bible des comparaisons tirées du collier : ainsi les enseignements d'un père ou d'une mère ornent le cou de l'enfant comme un collier (*Prov.* 1, 9). Notons encore qu'il peut y avoir dans ce terme une parenté avec le serpent, faisant écho, pour s'y opposer, à celui qui entraîna la Chute.

L'origine de cette Sainte Ecriture que métaphorise le collier est donc divine : Dieu en est le premier auteur (au sens fort d'«auctor»), et le seul ; c'est de lui que vient l'or, métaphore de l'origine et de l'oralité de sa Voix, centre énigmatique et silencieux de l'écriture, que l'«amor» (qui peut, dès lors, s'entendre comme am-or : amour pour l'or) doit permettre au lecteur de percevoir.

Cette matière première sera transmise, en don, à ces «auctores» que sont «Jerome, Augustins, Gregories (5)» (v. 477), qui «Lamproietes i frunt ories» (dorées) (v. 478). En traduisant la Bible en latin, en la commentant, en l'augmentant de leurs gloses, en ajoutant à l'inspiration divine leur art du discours, c'est-à-dire leur capacité de lui donner un contenant, de donner forme à un texte qui échappera au temps, ils vont favoriser le passage d'une «traditio» d'autorité divine. Pour cela, ceux qui fabriqueront cet «apareil» devront, avec les trois figures citées, y mettre leur peine :

E cist e altre bon ovrier,
Se penerunt del fabricher,
Avec men or i mellerunt
Argent, et de ce l'overrunt (R). (v. 479-82)

L'or divin sera mêlé à l'argent de l'art afin d'en permettre la «translatio», la transmission :

Mais ore a faire les enors
L'uevre en iert lor, e miens li ors.
Jo i met l'or de sapience,
Il ovrent d'argent d'eloquence.
Par ces deus choses assemblees
Sunt les oreilles aornees.
Les lamproietes varielees,
Qui sunt bien en l'argent formees,
Sunt des paroles li tresor
Dunt escolier font maint estor. (v. 485-94)

Un texte est donc double, fait à la fois d'un or divin et de l'argent de ceux qui vont le recouvrir de leurs mots ; fruit d'un art de la conjointure qui atteste ainsi la possibilité de la jointure qu'il doit permettre (le baiser : cf v. 106-12), et qui en fait un analogon du Verbe, l'incarnation de l'or dans l'art. Ainsi, grâce à l'art de l'éloquence, à cet argent dont la brillance doit attirer le lecteur (6), le silence de l'or pourra se faire sonore, en un texte dont le cou de «l'espeuse» (lui-même interprété plus loin comme «de sainte parole figure», v. 1932) sera «aornee» (v. 495), permettant ainsi le passage d'une nourriture spirituelle (cf v. 455-64).

Mais l'or dont l'«argent d'eloquence» dore, ici, les oreilles, c'est d'abord cette syllabe «or», syllabe originelle qui se répète comme pour en marquer l'insistante nécessité. Résonnant dans la matérialité même du texte, cet or donne non seulement à entendre l'exigence d'une sagesse qui doit en découler, mais en rythme aussi le désir,

5. Qu'il faut identifier avec Grégoire le Grand, et non, comme l'indique Pickford en note (p. 101), avec Grégoire de Tours.

6. «Argentum» vient du grec «argosç » (blanc, brillant), et désigne le métal selon son aspect, sa brillance ; ce mot est aussi lié à «arguo» (indiquer, démontrer, convaincre de) dont le premier sens était «faire briller, éclaircir, éclairer». On pourrait aussi entendre dans cet «argent», l'art «gent», l'art courtois, cette coloration courtoise que donne à ce «romanz», cette «chançon d'amor» (v. 1404), la traduction.

pris, par l'art de l'écrivain, dans les mailles du texte. Ainsi, par cet élément répétitif, celui-ci fait miroiter au milieu même de la diversité de ses couleurs de rhétorique (ce caractère «varielé» (7)) l'or qu'il nous dit contenir, et semble déplacer la problématique allégorique dans une attention à sa lettre, ce fil d'or sonore qui, par la vertu de l'argent, trace pour le lecteur un chemin qui l'attire vers l'or silencieux qu'il dit lui offrir. Aussi, ce qui vient, d'une certaine manière, se signifier par ce jeu sonore, c'est l'intégration du mouvement de la lecture allégorique (qui va du dehors au dedans) dans l'espace temporel du récit ; l'or que doit dégager l'interprétation est comme pris dans l'écriture.

En effet, l'or, proprement dit, ne peut qu'échapper à la nomination ; comme la voix de la «tortorele», il «ne suelt pas estre oie» (v. 971-2) ; et c'est elle, cependant, qu'il faut entendre (cf v. 981-2). L'exégète ne peut qu'en signifier la présence, en donnant à son texte une dimension allégorique qui en fait un dialogue habité par un savoir secret («l'or de sapience») ; mais l'interprétation ne peut que se limiter à en fonder l'enjeu sur la base d'une tradition herméneutique qui institutionnalise (sous l'autorité de l'Eglise) un sens canonique, ce qui n'est, finalement, qu'une nouvelle métaphorisation (c'est ce que nous avons dans une phrase comme celle-ci : «Ors charité nos senefie», v. 1375). L'or lui-même ne peut s'atteindre que par l'expérience de la lecture. Aussi l'exégète remplace-t-il la révélation du sens par un texte, dans lequel la lettre devient l'élément dynamique : l'or signifié se métamorphose en un signifiant, mais un signifiant chargé de toute la force d'illumination que lui donne son rapport à la parole divine, syllabe originelle qui scande tout notre texte (8).

Si, donc, l'exégète nous engage à entendre la «flor» de la lettre, c'est, tout aussi bien, pour y lire l'«or» qui s'y trouve. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre ce qui nous est dit du lis qui orne le lit où doivent avoir lieu les chastes épousailles entre l'Ami et la «damoiselle», et qui lui apparaît alors qu'elle est «endormie» (v. 1323) :

El lit liles par sa blanchor
Mostre de chasteez la flor.
Li grain dedenz semblant a or
Signent l'esperitel tresor. (v. 1383-6)

Ce «grain» (dont on nous dit ailleurs, qu'il faut savoir le séparer de la «paille», v. 357, et qui, dans les métaphores relatives à la problématique du sens s'interprète comme le «sen» (9)), c'est, d'une certaine manière, toute graphique, ce signifiant «or» dans le mot «flor» ; c'est lui qui fait signe vers le «tresor».

7. sur le «vair», cf. C. Méla, «L'aloi de la lettre», dans R. Dragonetti, *La Musique et les Lettres*, Droz, PFR, 1986.

8. Cf, dans la graphie, en dépit des différences de prononciation : l'«odor», la «savor», la «clamor», la «color», la «memorie», les «oreisons», la «mort», le «cors», la «corone», la «dolçor», la «dolor», la «laidor», «laborer», l'«aidors», «toz jors», le «port», l'expression «a tor», signifiant «faire au tour, sans défaut», sur laquelle l'auteur joue du vers 3399 jusqu'à la fin ; ainsi que tous ceux qui font partie des passages que je cite, et d'autres encore. Sur le plan phonétique, on peut observer que Jacques de Baisieux, à la fin du XIIIème siècle, fait jouer «amor» comme «a-mort», indépendamment de toute différence de prononciation. On aura aussi pu remarquer aux v. 485-6 cités plus haut la rime entre «enors» et « ors » qui semble «fautive» (ou pour l'œil). Preuve, peut-être, d'une relative malléabilité de cette syllabe, facilitée en cela par la fonction unificatrice qu'il est possible de prêter à la graphie. Et en particulier dans un texte qui donne à lire (à voir) ce qui ne peut, proprement, s'entendre, et que symbolise, justement; cette syllabe.

9. Ainsi : «l'estoire est paille, le sen est grain ; / le sen est fruit, l'estorie rains» (*Le Livre des Rois*, ed. Curtius, p. 5). Voir aussi, à propos du prologue des *Lais* de Marie de France, R. Dragonetti, «Une fleur dans l'oreille», (*vwa*) 3, p. 121-8).

Aussi est-ce dans sa matérialité même qu'il faut, par la lecture, faire pénétrer cette syllabe dans la bouche, la macher, pour s'en nourrir, comme les petits du cerf le font avec les «flors» :

Li cervelat (R) es liles paiscent
Quar les vertuz forment encraiscent :
Des flors de la Sainte Escriture
En chaus ki quierent teil pasture. (v. 2041-4)

Le rapport du lecteur à la lettre du texte se fait, par conséquent, plus complexe. Car, en affirmant, d'une part, une différence fondamentale entre un dehors et un dedans, l'interprétation allégorique suppose l'évidence de ce dernier, qui ne nécessite, dès lors, pour être saisi, que de se débarrasser de son enveloppe, de la lettre (ce qu'établissent, d'ailleurs, les métaphores utilisées) :

A ces paroles aovrir (R)
Covient les iuls del cuer ovrir.
Paine e travail i covient rendre,
Ki bien le volra faire entendre.
En fort escrin gist li tresors,
Petit i prent om par defors. (v. 1495-500)

Ainsi, la figure, le trope, la rhétorique, l'art ne se conçoivent que comme supplément au discours vrai et au dire propre (à une écriture à même le cœur), «escrin» de l'«escriture» qui doit s'effacer pour donner à entendre l'or de la Voix qu'il renfermait.

D'autre part, en libérant la lettre du texte de sa littéralité, l'exégète en fait le véhicule de ce qui, proprement, lui échappe. Le recours à la rhétorique (à l'allégorie, aux figures) se justifie en ce qu'elle détourne la fable vers la vérité, l'amour humain vers l'amour divin ; l'art devient séduction vers le vrai (10). Et si ce dedans n'est jamais que l'effet d'une exégèse qui recouvre le texte qu'il interprète de son propre discours, de l'«or» de ses signifiants, de son art, comme d'un voile dont l'unique raison serait de dévoiler ce qu'en fait il postule, la menace que peut introduire l'utilisation de la rhétorique (toujours susceptible d'être accusée de produire ce qu'elle affirme) semble comme éliminée par une lettre qui peut désormais être entendue. L'«or» des signifiants, cet « or-ne-ment », ferait ainsi simplement écho, bien que toujours imparfaitement, à celui qu'ils signifient (11).

10. «Le Cantique des Cantiques, nous dit saint Augustin, est la joie spirituelle des saintes âmes aux noces du roi et de la reine de la cité, le Christ et l'Eglise. Mais cette joie est enveloppée de voiles allégorique, pour rendre plus ardents et la découverte plus agréable à l'apparition de l'époux et de l'épouse» (*De Civit. Dei*, XVII, 20, t. XLI, col. 556), cité dans le *Dictionnaire de la Bible* II, op. cit. col. 194.

11. Tot cho m'est bel por le figure
Quar cho faiz Tu tot vraiement
Por nos doner entendement ;
Kar par samblant des corporels
Seit om les biens esperitels. (v. 614-8)

Voir aussi saint Jean Chrysostome qui dit qu'«il n'y a pas de syllabe, dans l'Ecriture, pas même une seule lettre qui ne recèle un grand trésor dans sa profondeur» (*In Genesim* 21, 1, PG 53, 175-6), cité dans le *Dictionnaire de Spiritualité*, t. 4.1, col 152.

La lettre est donc à la fois séparée du sens et unie à lui. C'est-à-dire que c'est comme insaisissable, mystique, que le sens s'y articule désormais. Le lecteur est donc renvoyé à la textualité du récit, celui du *Cantique des Cantiques* ainsi qu'à son exégèse qui en développe les métaphores, où l'insistance du signifiant «or» fait entendre et voir l'énigme qui y est liée : l'or, dans l'écrit, d'une parole divine à jamais silencieuse ; or à la fois présent et absent en tant que tel.

L'attention se porte ainsi non seulement sur l'interprétation allégorique (sur les figures d'une rhétorique conçue comme système de traduction), mais aussi sur le récit et son écriture ; au présent de l'écoute, à la verticalité de l'exégèse, se noue la lecture comme quête d'un savoir véritable, placée sous le signe d'«amor», ce désir de l'or qui, ayant été d'abord articulé à une théorie allégorique, se déplace maintenant le long de signifiants se mettant à résonner pour une oreille qui sait être amoureuse. La traversée des métaphores, pour en atteindre l'origine, prend le chemin du texte, incapable de se réduire lui-même à cette seule syllabe originelle qu'est «or». Syllabe qui se dissémine dès lors pour être, en quelque sorte, au principe du rythme qui porte l'écriture aussi bien que la lecture.

L'exégèse est donc prise dans l'espace de la fiction ; elle se narrativise. Elle est prise aussi, par conséquent, dans la dynamique de son écriture et de ses lettres. Ceci est particulièrement sensible ici où le travail d'unification entre le texte biblique et l'interprétation est important. A l'«amplificatio» du premier se mêle les gloses qui semblent ainsi venir d'elles-mêmes ; les transitions sont très souples, et pas toujours marquées explicitement. Souvent, d'ailleurs, le commentaire est pris en charge par les personnages eux-mêmes, ce qui l'intègre dans la «fabula». Unissant deux traditions, l'une religieuse, l'autre courtoise, combinant avec adresse l'exégèse et la littérature narrative, notre écrivain tente de faire presque davantage de ce texte un «romanz» qu'un sermon ou un exposé doctrinal. Aussi pourrait-on dire de lui, malgré la différence évidente, ce que Chrétien dit d'une de ses œuvres antérieures, que «l'art d'amors en roman mist» (*Cligès*, v.3), pour que, grâce à son «art-gent», on y lise mieux l'«amor».

Il faut, cependant, être animé du même souffle («ore», v. 737) que l'Epouse pour, à sa suite, «porcerkier les Escritures» (v. 2056), afin d'atteindre celui qui dit de lui-même :

Je sui la flors ke cil avra
Ki loialment se combatra.
Flors sui del champ, por ceste glorie
Doit om bien tendre (R) a la victorie. (v. 669-72)

L'Epouse s'est, en effet, mise, en rêve, à suivre les «traces» (v. 1017 et 1190) de l'Ami, comme des signes d'écriture (12) (traces d'or de sa parole), jusqu'à ce qu'elle atteigne, à la frontière de la ville,

Li buen maistre...
Ki del parfont de l'Escriture
Sevent traire buene peuture. (v. 1198-200)

12. Je m'autorise ici, à défaut de démonstration, de cette note de Pickford pour les v. 1183 et suiv. : «The seeking of the Lord is interpreted both as a narrative in a romance of love and as an allegory of seeking God in the Scriptures.» (p. 107)

les «guardes» (v. 1195) dont la parole tranchante (cf v. 1425-36) doit lui permettre d'atteindre l'Unique au-delà des murs de la cité de l'existence terrestre. Ces gardiens du dehors, elle les rencontrera de nouveau ; cette fois, ils la «batirent et plaierent» (v. 2540), c'est-à-dire, ils :

Ferirent le des darz d'amor
E firent plaies sans dolor. (v. 2621-2)

Lectrice idéale, l'Epouse voit s'inscrire, grâce aux «darz» des «guardes», dans la béance qu'ils creusent au livre de son cœur, l'«amor». Je n'ai pu, pour ma part, que questionner l'herméneutique dont s'autorisait l'exégète pour assurer une telle fin.

Jacques BERCHTOLD

L'ECHIQUIER ET LA HARPE

Parties d'échecs et registres ludiques dans la légende de Tristan chez Gottfried de Strasbourg et ses continuateurs

L'objet de ce travail est de mettre en évidence l'importance du *jeu* dans le *Tristan* de Gottfried, de comprendre la présence de la partie d'échecs au début du poème et d'intégrer celle-ci à une lecture globale, en fonction d'une hiérarchie de registres ludiques qui y serait à l'œuvre. Une attention particulière sera prêtée à la poursuite du signifiant « spil », vocable indépendant ou mot composé, considéré comme signal et dénominateur commun permettant de localiser dans le texte la présence de ces registres et de les mettre en relation les uns avec les autres.(1)

Des limitations marquées caractérisent certains jeux et renseignent sur la qualité des niveaux de réalités particuliers auxquels ils permettent d'accéder. Il s'agit donc d'attribuer aux jeux du texte des degrés de finesse différents, qui reflètent des aptitudes et des dispositions spécifiques requises chez le joueur qui s'y adonne. Une hiérarchie s'établit selon la liberté que réservent les jeux à l'extériorisation de la sensibilité artistique au sein de la communication ludique, et est donc fonction des différents langages utilisés.

Caractérisé par la gratuité qui le sépare de la réalité, le jeu unifie « toute activité réglée qui a sa fin en elle-même et ne vise pas à une modification utile du réel ». La réalité du jeu est donc propre à celui-ci, et découle d'une spécificité de nature « qui a ses lois, sa nécessité, sa logique, son code et jusqu'à son langage ».(2)

L'essence de cette réalité seconde dans laquelle le jeu installe les joueurs tant qu'il dure présente deux faces opposées : l'une, simple « laetitia saecularis », connote péjorativement la modalité ludique et les formes d'activités « terrestres » stériles qui s'y rattachent : dans notre analyse, le jeu d'échecs en deviendra l'emblème. L'autre, supérieure, orientée vers un « gaudium spirituale », vise à une véritable « jubilatio » qui traduit un transport et un échange ineffables entre les joueurs à l'unisson : ce sera, dans la grotte d'amour de notre poème, la réunion fusionnelle des amants autour

(1) : Nous prendrons en considération une constellation de passages organisée différemment que celle de Louise Gnaedinger par exemple, dans son excellente étude d'ensemble sur le rôle de la musique dans l'œuvre (*Musik und Minne im Tristan Gotfrids von Strassburg*, Düsseldorf (Beihefte zur Zeitschrift Wirkendes Wort 19), 1967).

(2) : Emile Benveniste, «Le jeu comme structure», in *Deucalion* 2, 1947, p. 161-167 ; p.161, 163.

de la harpe ; le modèle typologique serait ici le « iocus » de la Genèse 26,8-9, où le roi Abimelech, regardant par la fenêtre, voit Isaac « jouer » avec Rebecca et reconnaît ainsi l'élévation de leur relation véritable.(3)

Ces réalités différentes correspondent à des formes de jeux essentiellement opposées, où nous distinguerons, dans un souci de clarté, entre formes « ludiques » (avec connotation d'exercice figé et répétitif) et formes « joicques » (avec connotation de pureté authentique du « joi »-joyau des troubadours)(4), qui entraînent le joueur selon des vecteurs inversés.

Délibérément séparé du réel, le jeu dépend de règles strictes qui délimitent son cadre spatial et temporel et qui seules *constituent* son être. L'affirmation plus ou moins oppressante du despotisme des règles dans une forme de jeu donnée, ce degré de codification est proportionnel au degré d'éloignement de cette forme par rapport au sacré.

« (Une) homologie définit le jeu et le sacré par des traits communs et par une orientation contraire. Alors que le sacré élève l'homme au divin qui est un « donné » et qui est la source de toute réalité, le jeu ramène sans danger le divin au niveau de l'homme et par un ensemble de conventions, le lui rend accessible. Le jeu n'est donc au fond qu'une opération désacralisante. Le jeu est du sacré inversé et les règles du jeu ne servent qu'à assurer cette inversion ».(5)

Compris sous cet angle, les jeux dans le *Tristan* sont plus ou moins « jeux » à des degrés divers. La distinction opératoire que nous observons entre différents langages du jeu peut être définie par un degré de plus grande proximité avec l'indicible du sacré (formes « joicques ») ou, inversement, de plus grande adéquation avec les règles codifiées qui les constituent (formes « ludiques »).

Notre hypothèse de travail, la recherche d'une opposition hiérarchique cohérente entre des niveaux ludiques/joicques distincts à travers les différents « jeux » distribués dans le texte, nous amènera finalement à prêter une attention particulière à un épisode peu remarqué, celui de la partie d'échecs entre Marke et Isôt dans les deux continuations d'Ulrich et d'Heinrich.

1. Le chant orphelin de Tristan au-dessus du « Schâchzabelspil »

Il semble raisonnable de considérer la partie d'échecs de Tristan contre les marchands de Norvège comme un motif ayant appartenu aux fragments perdus de Thomas. La *Tristam Saga ok Isondar* nous rapporte cet épisode et comment Tristam est enlevé sur un navire d'oiseleurs, après avoir aperçu un échiquier (éd. Kölbing, ch. 18, p.18,1.2-15). Le même épisode apparaît dans le *Sir Tristrem* en vers, où le héros embarqué aperçoit l'échiquier posé sur une chaise (éd. Kölbing, v.309-312).

> *« As thai best sat and playd*
> *Out of haven thai rade*
> *Open the se so gray » (346-348)*

Dans la langue allemande, Gottfried développe l'épisode du rapt par les marchands de Norvège sur près de cinq cents vers (G. 2147-2617). Le bateau norvégien apparaît

(3) : Cf Hugo Rahner, *Der spielende Mensch*, Einsiedeln (Johannes), 1952, p. 40-41, 46-47.

(4) : Charles Méla, «Le miroir périlleux», in *Europe* 654, 1983, p. 72-83 ; p.83.

(5) : Benveniste, *article cité*, p. 164-165.

près des côtes de Parménie au terme des quatorze années d'enfance. Monté à bord pour acheter des oiseaux de chasse, Tristan aperçoit l'échiquier magnifique suspendu comme un appât (2217-2225). Chef-d'œuvre de joaillerie, l'objet attire l'attention par sa beauté et éveille immédiatement en Tristan le désir d'y exercer l'art du *jeu.*

« sô helfe iu got ! und kunnet ir
schâchzabelspil ? daz saget mir ? » (2229-2230) (6)

« Par Dieu ! savez-vous jouer
aux échecs ? Dites-le moi ! »

A cette interrogation surgie devant l'objet merveilleux répond la proposition d'un marchand de commencer aussitôt une partie.

« sus sâzen si zwên' über daz spil. » (2247)

« Ainsi, ils s'assirent tous deux à l'échiquier. »

Pour la première fois, Tristan est engagé « en situation » dans un jeu qui porte à conséquence, après avoir acquis dans son enfance, de façon protégée et théorique, les grammaires ludiques au cours d'un enseignement spécialisé portant à la fois sur les instruments à cordes (« seitespil » 2094) et les divertissements courtois (« hovespil » 2119). L'apparition de l'échiquier permet donc l'application et l'expérimentation dans le monde d'un premier savoir ludique et, à partir d'un motif spécifique, introduit le concept plus vaste de « jeu », lié à une problématique globale de la communication, dont le rôle se dévoilera progressivement dans l'œuvre.

A cette première épreuve répondra plus loin dans le récit un épisode similaire réservé à Marke. En effet, la rotte du chevalier Gandin venu d'outre-mer pour enlever Isôt, présentera de singulières similitudes avec l'échiquier des marchands de Norvège : « mit golde und mit gesteine/geschoenet unde gezieret, / ze wunsche gecordieret » (13124-13126), elle éveillera dans l'esprit de Marke la même curiosité négative que l'échiquier norvégien, « vil schône und wolgezieret,/ ze wunsche gêfeitieret » (2221-2222). Victimes imprudente, Tristan et le roi mettent eux-mêmes en branle le fonctionnement du jeu-piège qui doit les perdre.

« Marke der tugenderîche
der bat in offenlîche,
ob er iht rotten kunde,
daz er in allen gunde,
daz sî vernaemen sîn spil.» (13189-13193)

« Marke, le courtois,
lui demanda devant eux tous
d'avoir la gentillesse
s'il savait jouer de la rote,
de leur faire entendre son instrument. »

Le discours direct de Tristan (2226-2230) et le discours indirect du roi expriment la même curiosité périlleuse qui engage un processus ludique et prélude à un enlèvement

(6) : Gottfried von Strassburg, *Tristan*, éd. de R. Bechstein, (...), 2 vol. Nous donnons la traduction de Danielle Buschinger et Jean-Michel Pastré, Gottfried von Strassburg, *Tristan*, Göppingen (kümmerle; Göppinger Arbeiten zur Germanistik 207), 1980, qui suit la numérotation de l'édition Friedrich Ranke.

sur un navire. La faute est à chaque fois de s'être mépris sur la qualité de l'instrument interpellateur (échiquier ou rotte) et de n'avoir pas résisté à se situer sur un niveau artistique trompeur dont on n'a pas su déceler la nature fallacieuse à temps.

Le jeu d'échecs partage ainsi avec la musique la faculté de captiver l'attention de sa victime (2314-2315) (7). Séduit et enlevé par les marchands norvégiens, Tristan saura au contraire, plus tard, lors de la tentative d'enlèvement d'Isôt en mer, opposer victorieusement au joueur de rotte la prestation superlative de la harpe et remporter ainsi le jeu musical, là où Marke restera démuni et sans défense. Il se confirmera dans le « challenge » musical que les jeux connaissent une hiérarchie de qualité révélée par leur efficacité et que la mélodie harpée, représentant le savoir-faire suprême à l'intérieur de cette hiérarchie, agit elle-même sur le cœur et sur l'esprit par un effet d'absorption et de captation qui hypnotise et dépersonnalise sa victime. La victoire du « harphenspil » (13362) céleste et sauveur sur le « rottenspil » terrestre et tentateur du chevalier irlandais mettra surtout en évidence *l'incapacité* tragique du roi à distinguer convenablement entre les différents registres ludiques.

Certains jeux n'élèvent pas le joueur et sont au contraire pernicieux, de par la fascination qu'ils exercent sur les esprits, et fonctionnent comme des pièges. Or c'est l'apprentissage de cette hiérarchie qui est l'enjeu de la partie d'échecs sur le navire norvégien. Dans l'épisode du rapt, le « schâchzabelspil » annonce surtout un rapport inapproprié à la musique que l'apparition du « rottenspil » redoublera plus tard.

Lors de la partie, Tristan émerveille les marchands par la finesse courtoise de sa science échiquéenne (2269-2271). Maître de l'échiquier, il accompagne la démonstration de son savoir par-delà le « spatium » ludique muet et circonscrit, en ornant son jeu d'un commentaire de *termini technici* des échecs :

> « *fremediu zabelwortelîn.*
> *dâ mite sô zierte er sîn spil* » *(2287-2289)*
>
> « et des termes étrangers du jeu d'échecs :
> il ornait son jeu par leur emploi. »

Le parallélisme entre le jeu et la voix n'est plus respecté lorsque celle-ci se découvre une finalité propre et abandonne la fonction auxiliaire (vocalisation des mouvements de la partie). La jouissance orale, d'abord suscitée par le déplacement des figures, s'émancipe, et le chant apparaît, qui n'a plus rien à voir avec l'échiquier au-dessus duquel il s'élève (2291-2293).

Doublé par ce code concurrent, le jeu d'échecs demeure présent en arrière-fond tant que se déroule la partie, mais l'affirmation de sa présence s'est évanouie, tandis que le poème ne s'intéresse qu'à suivre la progression de l'activité vocale jusqu'à son accomplissement dans le chant. Après ce glissement du registre échiquéen à l'énumération des genres de chansons, le passage sur-codé par le « jeu » qui clôture la partie présente une ambiguïté puisque, comme le remarque Peter Stein (8), le mot « spil » peut alors se rapporter aussi bien aux échecs, aux commentaires ou à la performance musicale de Tristan passant en revue son répertoire de chansons.

(7) : Cf Alexandre Neckham, «De scaccis», in *De natura rerum* II, éd. Th. Wright, Londres, 1863, p. 324-326.

(8) : Peter K. Stein, «Die Musik in Gotfrids von Strassburg Tristan, ihre Bedeutung im epischen Gefüge», in *Sprache, Text, Geschichte*, éd. P.K. Stein, Göppingen (Kümmerle) 1980, p.569-694 ; p. 588.

« wan jene die wâren verdâht
an ir spil sô sêre
daz sî dô nihtes mêre
niwan ir spil gedâhten
nu sî'z dô vollebrâhten
sô daz Tristan daz spil gewan.» (2312-2317)

« Car les deux joueurs étaient si absorbés
dans leur jeu
qu'ils ne pensaient à rien d'autre
qu'à leur jeu.
Lorsqu'ils eurent terminé la partie
avec Tristan comme vainqueur... »

Avec l'art du chant, l'activité langagière cesse de redoubler fidèlement un code ludique et se concentre sur elle-même. Le chant détruit l'étanchéité d'une sphère narcissique muette et fermée qui absorbe les énergies dans l'analyse et isole les joueurs du reste du monde. Les marchands-oiseleurs à l'entour de l'échiquier écoutent, émerveillés, une si belle voix.

Or, si la voix s'évade du jeu qu'elle concurrence, elle manque encore, au-dessus de l'échiquier, à être valablement soutenue par un support instrumental adéquat. La partie révèle ainsi l'insuffisance du jeu d'échecs comme instrument ludique pour porter et accompagner la voix, lorsqu'elle prend son essor dans le chant.

Dans la simultanéité des deux activités apparaît la différence profonde qui sépare la nature du chant et celle du langage échiquéen muet, géométriquement codifié et outrancièrement mécanique. Si le jeu rigide des échecs a pu, à un moment fatal, piéger Tristan et captiver son attention, ce n'est pas un « spil » capable de produire les unités sémantiques vivantes dont le cœur a besoin pour s'exprimer véritablement.

2. La « petite phrase » de la partie archétypale

Dans le jeu d'échecs, la psychanalyse nous apprend que l'adversaire-archétype tient lieu d'*imago* moins effrayante que le père recherché et redouté qui se tient à distance. L'attitude hostile de l'Œdipe peut sans danger se projeter sur l'échiquier et réaliser son transfert dans l'ordre symbolique, jusqu'à la destruction du roi dans le jeu du « père » rival.

L'adversaire qui accepte la confrontation permet le processus évolutif à travers lequel l'adolescent pubère, en s'opposant à lui sur le mode ludique, trouve l'occasion de vaincre et par là-même de résoudre son Œdipe et de franchir une étape décisive de son évolution, amicalement et sans conséquence, « without fear of retaliation ». (9)

Les parties toujours nouvelles re-combinent les éléments à l'infini à partir de la grammaire de départ et retracent à chaque fois, immanquablement mais autrement, *le même message phrasique primordial* : le récit du meurtre du père rejoué en face de l'adversaire bienveillant qui en est la figure.

(9) : Cf Ernest Jones, «The problem of Paul Morphy : a contribution to the psychology of chess», in *International Journal of Psychoanalysis* 12, 1931, p. 1-23 ; J. Fleming et S. Strong, «Use of chess in the therapy of an adolescent boy», in *Psychoanalytical Review* 30, 1943, p. 399-416.

Ainsi la partie d'échecs contre le roi-oncle fonctionne avantageusement dans les épopées comme étape décisive dans le processus de l'éducation chevaleresque. La partie-archétype est proposée comme épreuve de « sondage » au héros débarqué dans une cour étrangère, et à travers elle nombre de tensions potentielles sont exorcisées, notamment la crainte du roi de voir son pouvoir contesté par la jeunesse du nouvel arrivant. Dans la *Chanson de Garin de Monglene*, c'est une rivalité significative qui cause la partie. Charlemagne apprend que sa femme Galienne s'est enamourée d'un nouvel arrivé, le jeune Garin. Il décide d'affronter ce rival et lui propose une partie d'échecs aux enjeux clairement énoncés :

« Mais nos joërons ja par ma crestïenté :
Tu sés molt des eschès, je t'ai bien esprové.
Juons entre nos .II. a .I. jeu afïé (...)
Se tu me pués au geu de l'eschaquier mater,
Que ja si rice don ne saras demander,
Puis que le puisse avoir, eslegier ne trouver,
Le roialme de France ne ma feme au vis cler,
Ja mar m'en laiseras fors mez armes porter.
Et se je te (re)mas, sans nesun arester
Je te ferai la teste tot maintenant coper. »403-405 ;410-416)(10)

Dans le *Ruodlieb* latin, première fiction occidentale de chevalerie, au contraire du jeu de la harpe réservé aux dames, le jeu des échecs apparaît comme un moyen d'accueil et d'investigation viril proposé au jeune messager étranger par le « vicedomus » (IV, 185) pour tenter de percer le secret de ses intentions lors de son arrivée à la cour.

« Scachorum ludo temptat me vincere crebro
Nec potuit, ludo ni sponte dato sibi solo,
Quinque dies sic me non siverat ante venire,
Explorare cupit, meus adventus quid eo sit.» (187-190) (11)

A la suite de sa résistance victorieuse, le chevalier doit jouer contre le roi, qui quitte donc lui-même le masque de sa royauté pour une activité ludique et enjoint au chevalier de formuler « quelque chose » sur l'échiquier, face à celui qui incarne l'adversaire idéal. La proposition est d'abord inacceptable pour le jeune héros respectueux qui se refuse à mettre en péril l'équilibre de la relation hiérarchique : «terribile, miserum conludere rege !» (197). De se confronter au roi porte la menace d'un grave péril, celui d'un retour furieux hors du jeu dans le privilège qui situe la colère du roi au-dessus de toutes les règles (201-202). Or le roi invitateur du *Ruodlieb* est un joueur modèle :

«Rex subridendo dixit velut atque iocando :
"Non opus est, care, super hac ne quid vereare ;
Si nunquam vincam, commocior haut ego fiam,
Sed quam districte noscas ludas volo cum me ;
Nam quos ignotos facies volo discere tractus."» (203-207)

(10) : *Die Chanson Garin de Monglene nach den Hss P,R,L*, éd. E. Schuppe, Diss. Greifswald 1914, t. I. Cf Pierre Jonin, «la partie d'échecs dans l'épopée médiévale, in *Mélanges. Jean Frappier*, 1970, p.483-497.

(11) : *Ruodlieb*, éd. F.P. Knapp, Stuttgart (Reclam) 1977.

L'invitation paternelle du roi place la partie sous les meilleurs auspices pour que l'agressivité de la confrontation n'excède pas l'espace de l'échiquier ni le temps de la partie. Le roi se prépare par là à accueillir favorablement l'invention du «chemin» et de la «phrase» symboliques que le jeune chevalier doit découvrir, ces «ignoti tractus» par lesquels il lui est permis de tracer impunément la mise à mort du roi.

L'absence de colère revancharde du roi et le dénouement paisible sont signés dans le geste protocolaire de donation du monarque, au moment même où celui-ci quitte le jeu et réintègre la fonction royale (211-212).

Dans le *Tristan,* tandis que la partie s'engageait (2247), les oiseleurs ont paré le navire à appareiller. Pour la première fois dans le récit, l'adolescent est embarqué et s'éloigne des côtes de Parménie. Ce premier voyage en mer est placé doublement sous le signe du père. Le jeune héros expulsé de la terre natale reproduit sur l'échiquier sa sortie de l'enfance et son entrée en «aventiure» par un schéma réflexif de son destin, préparant les révélations qui l'attendent à Tintajel à propos de ses origines (vacillation entre trois pères).

Une partie d'échecs s'ouvre en général par l'avance d'un pion médian qui, s'arrachant à la position de départ, s'aventure seul dans le champ jusqu'alors vierge et inexploré de l'entre-deux camps. Ce coup initial signifie la rupture irréversible d'un équilibre originaire, puisqu'il indique que la partie est engagée et qu'elle se poursuivra. Le pion avancé ne peut plus reculer, il s'éloigne de son propre camp et de son roi et s'avance en direction de l'autre roi auprès duquel, sur la huitième rangée, il pourra se métamorphoser en une nouvelle figure.

Avec cette exploration hors de son propre camp (Tristan laisse derrière lui Kanoël et ses parents-tuteurs), ce voyage est engagé vers la découverte d'un nouveau père-tuteur (Marke à Tintajel symétrique au couple pseudo-parental Rual-Floraete à Kanoël) et vers le secret de sa naissance : cette mer sur laquelle il s'aventure porte pour le lecteur le souvenir d'une traversée première qu'il s'agit d'effacer et d'annuler, c'est l'envers exact du trajet couvert jadis par la nef de Blancheflúr lorsqu'elle s'enfuit de Cornouailles accompagnée de son amant blessé (1576-1582).

L'ouverture de la partie sur le navire en partance a donc lieu, singulièrement, entre deux terres également paternelles et reflète ainsi, en abîme, un déplacement qui se joue à échelle humaine dans la géographie du récit. Mais surtout, *anticipée*, l'épreuve de l'échiquier a déjà eu lieu avant l'arrivée à Tintajel. D'avoir joué contre les marchands permet à Tristan d'éviter la confrontation symbolique fatidique contre le roi Marke, auprès duquel se trouve pourtant la réponse à la question de l'identité du père.

Dans toute la suite du poème, jamais plus le champion Tristan ne rencontrera le diagramme de l'échiquier. L'horizon ludique se trouve ainsi *délivré* du diagramme et du despotisme de son langage symbolique (en l'attente de la réapparition fatale de la sinistre devinette des voiles blanches ou noires du dernier bateau). C'est désormais la fibre «joicque» et l'instrument de la harpe qui tiennent le devant de la scène. Tristan se débarrasse du déterminisme échiquéen qui n'avait pour fonction que de caractériser le voyage menant vers Marke. Le code parricide est abandonné et perdu, et l'anathème qu'adresse Tristan au jeu d'échecs (présent aussi dans la *saga*, ch.20, p.20, l. 31-33) est capital, car avec lui, la *perspective artistique* du héros pivote et change radicalement de nature :

«owê ! wan haete ich verborn
mîn veigez schâchzabelspil,
daz ich iemer hazzen wil !» (2590-2592)

« Ah ! comme j'aurais bien fait de m'abstenir
de faire cette funeste partie d'échecs,
que je devrai toujours haïr ! »

3. Le «harphenspil» et la «promotion du pion» à Tintajel

L'apparition de la harpe à Tintajel bannit du *Tristan* la confrontation échiquéenne de type Garin/Charlemagne et lui substitue le rapport de type David/Saül placé sous le signe de la communion sensuelle et thérapeutique (12). La situation agressive du jeune chevalier venant virilement défier le roi aux échecs est ainsi évitée et remplacée par la situation d'inspiration biblique où le héros vient apaiser par un «jeu» de mélodies harpées, les insomnies du roi. Cette substitution fondamentale du jeu d'échecs par le jeu de la harpe caractérise la prise de contact du couple Marke-Tristan. La véritable transformation de Tristan à Tintajel est de redéfinir la modalité du «spil» et de réinvestir le code ludique par la sphère joicque de la musique et du chant, en se saisissant de l'instrument de la harpe : «niuwe spileman» (3561), harpiste officiel de Marke, joueur renouvelé, Tristan se détourne du destin des héros épiques et accède à son identité d'artiste (13), lorsque lui est confié l'accessoire instrumental complémentaire au chant. Le «pion» accède ainsi auprès de Marke à la «métamorphose» de la huitième rangée.

Dans la structure symétrique qui met Tintajel en face de Kanoël, il existe une lacune que l'arrivée de Tristan semble opportunément combler : il s'agit de l'absence de «dame» aux côtés du roi Marke. Cette arrivée peut donc se lire dans le prolongement du processus engagé sur l'échiquier. Tristan subit à la cour du roi une métamorphose qui le propulse d'un seul coup hors de sa condition d'emprunt (marchand) à celle de compagnon intime du roi. Nous dirons que le «pion» atteint cette huitième case de «l'autre bord» (celui du père symbolique), où, dans le jeu arabe, il se transforme en «firz» (le vizir perse) ou «conseiller du roi», pièce qui se trouve dans la position de départ à la droite du roi noir sur l'échiquier. Par analogie avec le jeu de dames, où le pion promu est appelé «pion damé», le «fierce» de l'ancien français s'est rapidement féminisé dans la chrétienté du XIIe siècle au point qu'il a cessé définitivement de signifier «compagnon du roi» et s'est modifié en «dame» ou «reine». Le troubadour Elias Caîrel s'est servi métaphoriquement de ce privilège du pion pour requérir de son protecteur sa «promotion» en troubadour et l'amélioratoin de son sort (14) :

«Al marques man de qui est Monferratz
que-s trag' enam ans que I jocs sia jogatz
e fasse' oimais de son pezonet fersa.»

(«Je prie le comte, auquel Monferrat appartient
d'intervenir avant que la partie ne soit jouée
et qu'il élève son «pion» au rang d'une «reine»
(= qu'il fasse de moi son troubadour).

(12) : L'ouvrage d'Hannes Kästner, *Harfe und Schwert, der Höfische Spileman bei Gottfried von Strassburg*, Tübingen (Niemeyer), 1981, est consacré à l'analyse du rapport typologique entre Tristan et David.

(13) : «Gekonntes musikantisches Spiel verhilft in der Dichtung Gottfrieds zu dem Prestige, das bis dahin in der höfischen Epik nur mit Waffentaten gewonnen werden konnte.» Louise Gnaedinger, *ouv. cité*,p. 23.

(14) : *Der Trobador Elias Cairel*, éd. H. Jaeschke, Berlin 1921, chanson 1, str. 8, p.87.

Cette transformation ne s'embarrasse guère du changement de sexe qu'elle occasionne, comme le prouve ce poète de *La Guerre de Metz* qui vante la bravoure des soldats durant les combats :

«Et pour mater cialx de Bahaigne
Sont li paon devenu fierce (.)
Paon fierce sont devenus.» (Str.226-227) (15)

Face à un roi célibataire et logé dans cette «case» structurelle féminine demeurée vacante, Tristan oscille entre deux significations, la masculine d'origine (le compagnon du roi) et la nouvelle : en occupant la fonction de harpiste,Tristan barre le désir de Marke de prendre femme.

Lorsque Tristan se saisit de la harpe dans le château de Tintajel, son chant n'est plus en porte-à-faux et en désaccord, comme au-dessus du «shâchzabelspil» muet qui restait sans écho ; à présent, il s'accorde aux vibrations émanées du «seitespil» (instrument à cordes) qui le soutient en support adéquat, «desuper resonans» (16), et l'accompagne en parfaite harmonie.

Le caractère exceptionnel de l'exploit artistique de Tristan, lorsqu'il réunit la dyade du chant et de la mélodie harpée, entraîne ses auditeurs ravis, dépossédés et comme «sortis» d'eux-mêmes jusqu'à l'oubli de leur propre nom, à ne plus distinguer l'art simultané de l'instrument et de la voix («sîn harphen oder sîn singer» 3631) tant la perfection harmonique conjoint les deux registres.

Cette apparition extraordinairement musicale de Tristan à Tintajel signifie donc un changement de code important. Le texte oppose à l'univers langagier «ludique» de l'échiquier, portant l'ombre du cheminement du fils vers Thèbes, l'univers langagier «joicque» et musical de la harpe, qui laisse à présent toute latitude à la sensibilité virtuose de l'instrumentiste.

Tandis que l'approche échiquéenne échouait à soutenir le chant et instaurait un ordre factice stérilement stylisé pour affronter la complexité du psychisme et du monde, le «spil» de Tristan-harpiste révèle en nuances les émotions vivantes d'un cœur élu et remplace l'intellectualité, porté par le poème qui vise à atteindre une «mise en musique des procédés de la rhétorique».(17) Cette sensibilité du sujet est la marque du «pion» promu et modifie les données d'ensemble de l'espace épique, provoquant au château une «volumisation» spatio-musicale (3599-3603).

Pourtant Tristan «joue» seul à Tintajel, là où, comme aux échecs, il conviendrait de jouer à deux. Le roi échoue en effet, après une tentative pathétique en ce sens, à s'établir comme le partenaire complémentaire idéal de Tristan (son «spilgeselle») et se trouvera évincé par Isôt. Le cœur du roi est rempli par les accents de la musique («kanst du kein ander seitspil noch ?» 3655) et l'illusion d'un couple semble possible dans un rapport d'égalité (cf. v.3721-3734).

L'objet du discours enthousiaste de Marke est d'établir un nouveau pacte ludique

(15) : Cité (sans réf. d'éd.) par Harold J.R. Murray, *A history of chess*, Oxford 1913, p.754.

(16) : Saint Grégoire, «In Primum Regum Expositio», *Patr. Lat.* 79, 291 ; cf Hans Joachim Zingel, *König Davids Harfe*, Cologne (Gerig), 1968, p. 23.

(17) : Peter Stein, «La musique dans le Tristan de Gottfried von Strassburg, son importance pour l'interprétation du texte», in *Musique, littérature et société*, Paris (Champion) 1980, p. 237-249 ; p.242. Quintilien compare un ancêtre du jeu d'échecs avec la logique de la «dispositio» en rhétorique (*Institution oratoire* XI, 2, 38).

avec le harpiste dont il s'est enamouré (18). Au contraire du jeu des échecs, la relation nouvelle est totalement asymétrique. Le «dü» a révélé qu'il possédait un savoir capable de répondre à toutes les aspirations de perfection du «ich» et en coïncidence exacte avec ses désirs. L'illusion qui procède d'une égalisation pronominale (3724) s'amplifie dans l'exposé des activités nocturnes et musicales auxquelles le couple du «wir» s'astreindra désormais et qui devrait consacrer le bonheur de sa fusion (3728).

Tandis que Tristan jouera de sa musique comme il sait le faire (3729) pour ravir le roi durant la nuit, celui-ci, impuissant à prendre une part active dans l'acte musical, conçoit de compenser ce déséquilibre par un contre-jeu à sa portée («sô kan ich spil» 3730), le geste donateur dont il fera bénéficier Tristan sans limites. La répartition des contributions au sein de la relation est articulée de manière parfaitement symétrique, au niveau du langage, ce qui conforte l'illusion d'une réciprocité et d'une égalité possibles.

Tout l'élan initial de la relation Marke-Tristan découle du fantasme de ce pacte ludique. L'échange compensatoire (Marke «joue» dans ses propres formes) entraîne un déséquilibre : l'émotion de l'audition du roi n'est pas dicible et ne passe dans le langage qu'après un effort de transposition, mais la forme matérielle et quantitative sous laquelle elle se traduit préserve entre les deux «geselle» un écart insurmontable. Comme la référence au code «joicque» est interdite à Marke, il fait glisser les significations d'un code dans un autre, de manière à recouvrir la catégorie manquante. Le roi témoigne qu'il entend la beauté de la musique dans sa surdité et qu'il s'impose l'effort supplémentaire de transposer. Mais la «loi interne» du jeu complexe du «seitespil» ne peut pas être perçu par lui et sa cour, parce qu'aucun ne maîtrise la «grammaire» musicale et qu'ainsi aucune réponse directe n'est possible.

L'asymétrie flagrante entre deux niveaux distincts (l'un joicque, l'autre ludique) est camouflée dans l'énonciation, puisque le roi croit «jouer» sur pied d'égalité grâce au geste donateur : «dâ mite hân ich dir wol gespilt».

4. L'ambiguïté d'Isôt, présente sur les deux registres

Au premier voyage en mer caractérisé par la rectitude géométrique excessive et placé sous le signe de l'échiquier, à destination de l'oncle, répond le second voyage à destination de la femme et de l'Irlande, en compagnie du «harphenspil». Alors que le jeu d'échecs avait «donné le ton» de ce registre qu'il s'agissait d'abandonner, la harpe du second voyage situe d'emblée les ambitions de ce nouveau registre qu'il s'agit de conquérir. Artiste malade, d'une blessure que seule la découverte de la partenaire élue pourra guérir, le «sieche spileman» met tout son espoir dans l'instrument de la harpe qui l'accompagne (7590-7592) ; «daz ich mit spil genesen sol» 7867). A la cour de Dublin, Tristan joue devant Isôt comme il l'avait fait à Tintajel devant le roi, mais au sein de la relation hétérosexuelle, Isôt se révèle apte à participer au jeu musical. C'est lors du séjour irlandais qu'Isôt acquiert à la perfection le savoir musical dont elle disposera ensuite en Cornouailles et que le «spileman» Tantris transmet l'ensemble de sa science de harpiste et de chanteur et les clés de sa grammaire «joicque».

Le second voyage en Irlande consacre la formation de la dyade musicale élue et démontre du même coup l'inefficacité totale d'un registre ludique parallèle sur lequel le sénéchal rival situait sa conquête amoureuse. L'usurpateur de la victoire sur le dragon

(18) : Rüdiger Krohn, «Erotik und Tabu in Gottfrieds Tristan : König Marke», in *Staufenzeit ; Geschichte, Literatur, Kunst*, éd. R. Krohn (etc), Stuttgard (Karlsruher Kulturwissenschaftliche Arbeiten 1), 1979, p. 362-376.

poursuit en effet Isôt «sur l'échiquier», d'une cour assidue qui est comme l'envers négatif de ces heures de leçons remplies par Tristan et Isôt autour du «harphenspil». L'épisode annonce les futures erreurs de Marke et introduit la simultanéité des niveaux ludiques/joicques parallèles qui caractérisera plus tard l'approche de la femme dans la relation triangulaire. Le premier dans le récit, le sénéchal irlandais associe, de façon métaphorique, la poursuite du désir de la femme à un «jeu» déroutant et irrégulier dont il recherche la logique sur le diagramme d'une «table de jeu» ovidienne (cf *Art d'aimer* III, 351-369) fictivement interposée entre les êtres :

«ir sît daz irresameste spil
daz iemen ûf dem brete kan» (9892-9893)

Vous êtes le jeu le plus déroutant
qu'on puisse jouer jamais sur le tablier.

Mais Isôt est insaisissable dans un système circonscrit et se situe dans un «jeu» imprévisible qui lui est propre (9920). Avec Tantris, elle retrouve son véritable maître de jeu qui s'est exclusivement tourné vers le «niuwe spil», l'art supérieur de la harpe. Convoitée par deux prétendants-joueurs, Isôt choisit le harpiste sans hésitation et se moque du sénéchal qui, sous les auspices de la métaphore du jeu de table, se vante de tenir en main une «partie gagnée d'avance» (11060-11064). Le niveau relationnel «ûf dem brete» se révèle dérisoire, aussitôt que la «langue» («zunge») tenue jusqu'alors cachée, forme monstrueuse de l'organe du chant, est produite spectaculairement et sert d'emblème, pour qui saura comprendre, de l'auxiliaire secret du «jeu» de la harpe : les plans du sénéchal, élaborés sur l'échiquier métaphorique, s'effondrent, déjoués (11359-11361).

Après cet épisode préparatoire, le conflit entre les différents registres ludiques et joicques est exporté en Cornouailles, où les comportements distincts de Marke et de Tristan face à Isôt s'inscrivent à l'intérieur d'une hiérarchie des jeux.

Le lexème «spil» apparaît en premier lieu dans un contexte érotique, lors de la nuit de noces tronquée du roi. Le jeu qui réunit les époux royaux est pipé dès l'origine, mais Marke est seul à ignorer qu'il conclut une première partie où Isôt se maintient clandestinement hors-jeu. L'amant-joueur («ir gespil» 12604) est trompé sur la qualité de l'enjeu de son étreinte : entre une étreinte de cuivre et une étreinte d'or pur (12611-12612), il ne discerne pas la différence. Cette première «partie» («. ir bettespiles» 12620) révèle l'échec du roi à reconnaître la vérité de l'être au-dessous de l'apparence. S'il peut être ainsi leurré, c'est qu'il situe sa possession aveugle du corps adverse à un niveau d'investigation (et de jeu) trop bas, le «bettespil» (12627 ; ce vocable est exclusivement réservé à Marke), où ne se manifeste pas la différence entre le cuivre et l'or. Dans cette tentative relationnelle qui délimite le lit comme «spatium» ludique, Marke se heurte à un premier échec de ne pas y rencontrer Isôt.

La nuit de noces est le seul jeu auquel Marke, «gespil» leurré d'Isôt, participe activement. Son travail de harcèlement vise désormais à vérifier ce qu'il sait ne pas être vrai, que le jeu clandestin par lequel les amants s'unissent en son absence obéit aux mêmes règles que ce «bettespil» sexuel dont les limites décevantes furent mises en évidence. Il soupçonne l'existence d'un registre parallèle, où la reine joue plus haut, en lui échappant. Mais la vérification de ce soupçon est interdite, car des signes trompeurs, au bénéfice d'Isôt, protègent la nature joicque de la musicalité amoureuse.

Dans la nuit d'amour épiée par Marjodô, un échiquier est interposé par Brangaene entre la source lumineuse de la pièce et les amants (13509-13511) (19).

Par le quadrillage de ses cases noires et blanches, l'échiquier qui protège le couple adultère du feu de la bougie est à l'image de ce filet («*stric*») métaphorique de part et d'autre duquel le roi et la reine sont réunis et séparés à la fois dans le lit conjugal (13685 ; 13865 ; 14034) et qui contient déjà, dans le tissage de son signifiant, ce qu'il cherche à embrasser : les initiales de *Tr*istant faufilées dans celles d'*Is*ôt.
Marke ne peut pas pénétrer plus avant dans le «minnespil» d'Isôt (13008), dont l'entrée lui est barrée, tandis que Tristan et Isôt sont partenaires-amants d'un jeu dont eux seuls détiennent la clé (« die gespiln Isôt und Tristan» 16444, «sîn gespil» 17352 ; depuis la nuit de noces, le terme ne se rapporte plus au roi). Au moment crucial de la dernière séparation, les deux amants sont désignés du nom de «partenaires de jeu» («die spilgesellen beide» 18366) pour la dernière fois. Ce qui les relie essentiellement doit donc être compris en écho de la déclaration avortée de Marke analysée plus haut, par laquelle le roi avait tenté le premier d'établir un tel rapport de réciprocité avec Tristan, mais s'était révélé incapable de le rejoindre véritablement autour du jeu de la harpe (3721-3 ; 3730).

5. Le «iocus» harpé de la grotte d'amour

C'est en effet sur un niveau de jeu tout différent que Tristan et Isôt entrent en communion parfaite autour du «harphenspil». Les registres ludiques et joicques impliquent deux sphères relationnelles étanches et distinctes, quant à la pénétration réelle du partenaire adverse, même s'ils présentent un certain nombre d'analogies (par exemple au niveau de leur désignation par le langage) et sont hiérarchiquement confondus par ceux qui, précisément, ne savent pas distinguer l'insuffisance du «bettespil». La rareté même, la fragilité de la fusion spécifiant l'échange musical entre Tristan et Isôt exige cet aveuglement de ceux dont la surveillance malveillante exacerbe la cohésion amoureuse de leur «jeu» impénétrable (17829-17833).

Dans l'épisode de la grotte d'amour, cependant, Marke est tout près de connaître enfin la nature du jeu auquel se livrent Tristan et Isôt laissés l'un à l'autre «an einem bette» (17475). Le roi qui prend dans la lumière du jour la place tenue par Marjodô lors de la scène nocturne aperçoit les amants endormis sur le lit de cristal et se trouve déconcerté de ne pas découvrir ce qu'il était venu chercher, le «bettespil» qui constituait sa propre expérience érotique (17525-17529). En pleine lumière, en l'absence de l'échiquier, il se laisse abusivement convaincre par son amour et par «daz guldîne lougen» (17546), mais il effleure aussi, d'autre part, la révélation de la véritable nature du *jeu* qui se joue à l'intérieur de la grotte d'amour, qui constitue l'essentiel de l'union entre Tristan et Isôt, et qui ne se situe pas sur le niveau de l'étreinte charnelle où il l'attendait ;

«zwô schoene haeten an der stunt
ein spil gemachet under in zwein :
dâ schein lieht unde lieht enein.
diu sunne und diu sunne
die haeten eine wunne

(19) : Dans la version tchèque, cet échiquier sera explicitement posé pour prévenir le regard *du roi* (éd. U. Bamborschke, v. 2560-2563).

und eine hôchzît dar geleit
Isôte z'einer saelekeit.» (17584-17590)

Deux beautés se livraient là
entre elles au même jeu :
deux splendeurs mêlaient ici leur lumière.
L'un et l'autre soleil
avaient pour la splendeur d'Isolde
préparé joie
et fête :

En cette occasion unique, Marke assiste à un spectacle d'ordre supérieur, la fusion de deux lumières pures, l'or du soleil et l'or du visage d'Isôt. La révélation lumineuse excède le registre érotique et laisse pressentir des jeux et des unions différentes. Elle sait éblouir et séduire le roi, et lui permet de participer un court instant au pressentiment de la nature «joicque» d'une relation qui lui échappe.

L'essence de l'union des deux amants reste en effet secrète. Dans le duo de la grotte d'amour se manifeste la forme «joicque» la plus élevée de la communion des cœurs, dont le roi n'a perçu qu'un écho muet. La jouissance des amants extériorisée dans la musique, ce «joi» n'a pas de témoin. Il n'y a pas d'auditeur pour s'enchanter des mélodies émanées de l'amour de Tristan et Isôt : l'accord parfait entre chant et mélodie harpée est ainsi donné comme un absolu poétique hors d'atteinte. Seule la grotte reçoit son nom d'avoir été le lieu témoin de la double résonance musicale fondue en un seul «wunnenspil». A la différence des prestations réalisées à Tintajel (3631) ou en Irlande («ez enheizet doch niht rehte spil...» «on ne peur appeler vraie musique» 7538), la vraie performance n'est cette fois plus solitaire mais consacre la réunion authentique de deux sensibilités qui se complètent en se coulant uniformément dans la musicalité amoureuse.

Enfin son véritablement réunis «harphen» et «singen» (17210), la double activité répétée («si harpheten, si sungen» 17214) dans une alternance («wehseln») trop rapide pour que l'on puisse distinguer les amants-musiciens l'un de l'autre. Les parties corporelles concernées, les mains et la langue («mit handen und mit zungen» 17213), n'entrent pas en contact avec le corps joueur de l'autre, mais participent chacune pour moitié au jeu de l'entrelacs musical et des «noten der minne», unités de la mélodie et de la syntaxe de l'amour.

«si wandelten dar inne
ir wunnenspil, swie sî gezam.
sweder ir die harphen genam,
sô was des anderen site,
daz ez diu notelîn dermite
suoz unde senelîche sanc.» (17216-17224)

Ils variaient ce faisant
leur plaisir et leur jeu comme il leur plaisait :
si l'un d'eux prenait la harpe,
l'autre avait l'habitude
de chanter les paroles
avec douceur et mélancolie.

Dans le jeu extatique de la musique, quand l'un se met à la harpe, aussitôt la voix

de l'autre s'élève et retrouve immédiatement les sons qui rassemblent à nouveau les musiciens à l'unisson de l'élévation commune. La conjugaison parfaite du jeu de la harpe et du chant, qui véritablement résonnent l'un dans l'autre («si in ein ander klungen» 17224), reflète l'accord de l'amour parfait des deux instrumentistes capables d'atteindre ce résultat. Ce «jeu» musical épuré de toutes les ambiguïtés attachées d'ordinaire aux signes dans les autres types d'échanges imparfaits est à l'opposé du jeu géométrique et rigide des échecs et prend dans la grotte d'amour la place du «jeu de Vénus» qui y était habituellement pratiqué (cf v. 17233-17241).

Le *jeu* du mariage de la harpe et du chant se présente bien comme un moyen de porter tout en haut, par une opération de sublimation, le «jeu» de l'accouplement imposé par le sortilège de l'amour, qui se réduit de coutume au «bettespil» orchestré par Vénus. La grande chance des amants réside donc dans ce savoir-faire musical acquis par Isôt lors du premier séjour en Irlande du «spileman» Tantris, qui permet à présent de transfigurer leur union et de l'installer dans la musicalité de l'amour.

L'épisode de la Minnegrotte confirme donc l'existence d'une hiérarchie des jeux, en opposant le «Venusspil» au «harphenspil». Marke n'est pas apte à entendre la mélodie des amants endormis, la voix et la harpe restent aussi muets pour lui que pour le lecteur, mais il sait au moins voir et reconnaître un «jeu» de lumières qui l'éblouit et l'émerveille : le roi effleure alors une signification artistiquement spiritualisée présentant cette autre face de la sexualité qu'il poursuit désespérément. L'épisode du sommeil épié sur le lit de cristal représente le point du récit où Marke (dans un rapport typologique avec la Genèse 26, 8-9) se trouve au plus près de voir et d'entendre le «spil» musical, en témoin clandestin de l'union fusionnelle de la dyade élue.

6. L'échiquier entre Marke et Isôt chez Heinrich von Freiberg

Tandis que Tristan, après l'anathème adressé à l'échiquier (2590-2592), s'est interdit tout retour sur ce registre «bas» où il aurait pu rencontrer Marke (aucune partie d'échecs entre le roi et Tristan !), Isôt, au contraire, comprend dans le récit deux versants qui lui permettent tantôt de pencher du côté de Tristan (fusion de la dyade voix/harpe), tantôt de ruser du côté de Marke (les aléas du «bettespil»). Si Isôt s'est montrée capable de suivre l'enseignement musical et de rejoindre Tristan jusqu'au lit de cristal, elle révèle en présence du roi d'autres aptitudes qui font d'elle une figure attachée au jeu des échecs. Après la séparation, tandis que Tristan emporte sa harpe à la cour d'Arundel (cf. 19200-19205), Isôt, à l'opposé, ne peut jouer de la musique en l'absence de son «gespil» et se trouve reléguée, en compagnie de son époux, au mode relationnel «bas» du jeu des échecs.

Par une singulière intuition, c'est-à-dire comme s'ils avaient bien compris l'enjeu des différents registres ludiques et joicques tels que nous avons tenté de les définir dans la problématique de la communication, les deux continuateurs Ulrich von Türheim et Heinrich von Freiberg ont réservé à une partie d'échecs opposant Marke et Isôt un rôle majeur (20), alors qu'elle ne présentait chez Eilhart qu'un intérêt anecdotique limité (E. 6330-6374). Cette partie d'échecs transpose en effet dans un univers proprement ludique une relation inaugurée par l'épisode métaphoriquement ludique de

(20) : Ulrich von Türheim, *Tristan*, éd. Th.Kerth, Tübingen (Niemeyer ; Altdeutsche Textbibliothek 89), 1979, v. 1010-1034. Heinrich von Freiberg, *Tristan*, éd. D. Buschinger, Göppingen (Kümmerle ; Göppingen Arbeiten zur Germanistik 270), 1982, v. 4128-4199.(nous suivons le texte du ms F.)

la défloration tronquée. Située aux antipodes du niveau fusionnel autour du «harphenspil», elle peut donc fonctionner comme emblème du duel relationnel du roi et de la reine.

En particulier, Heinrich a développé la scène de l'apparition de l'anneau au-dessus de l'échiquier. Gottfried avait introduit, au cours de la scène des derniers adieux, le don de l'anneau («und nemet hin di vingerlîn « : et prenez cet anneau 18311) comme garant institué de la fidélité amoureuse en dépit de la séparation des corps (18312-18326). Les continuateurs ont repris à Thomas et à Eilhart le motif de la circulation de l'anneau, confié à différents messagers comme «signe de reconnaissance» («warzeichen») immédiatement repéré par l'amant complice dans un paysage rendu vide et triste par l'absence du «gespil».

Dans la version d'Heinrich, Tristan dépêche Tinas à Tintajel pour informer Isôt de sa présence et lui confie l'anneau. Tinas se rend auprès de la reine et la trouve occupée avec le roi à jouer aux échecs.

«der kunic une die kunegin
gar minnenclichen vant er
sitzen bi ein ander,
da sie ein schachzabel zugen.» (H. 4144-4147)

Il trouva le roi et la reine
assis très amoureusement
l'un en face de l'autre
en train de jouer aux échecs. (Ms F, 4144-4147)

La fidélité d'Isôt envers son amant absent se trahit dans son effort pour maintenir un échiquier de distance entre elle et son époux, rejeté de l'autre côté de cet obstacle qu'il cherche inlassablement à franchir. Face aux exigences du devoir conjugal, Isôt est «descendue» pour rencontrer Marke sur un espace ludique approprié où elle soutient ses regards et repousse ses avances. Répétition des coups sur un rythme alternatif, démarche cérébralisante, tout concourt aux échecs à murer les pulsions libidinales dans la prison géométrique de l'intellect, qui en assure le refoulement et canalise leur inscription. Donnant le change, les doux regards de la reine (4148-4151) masquent une réalité violente qui ne s'écrit qu'en sous-main, sur l'échiquier, l'histoire cruelle de l'amour inassouvi du roi.

Pour caractériser l'effet des regards d'Isôt, Gottfried inventait un verbe, «schâchen», littéralement «mettre échec» : le feu des yeux atteint (avec l'idée d'agression-éclair) le lieu visé par le cœur (G. 11849-11851 ; 16481-16483). A la cour d'Irlande, Isôt dispensait ses regards de faucon (G. 10901 ; 11001), ceux d'une pièce de l'échiquier capable de foudroyer les êtres qui la croisent :

«gevedere schachblicke
die flugen dâ snêdicke
schâchende dar ûnde dan.» (G. 10960-10962)

Des regards empennés et rapaces
volaient dru comme neige,
allant et venant en quête de leur proie.

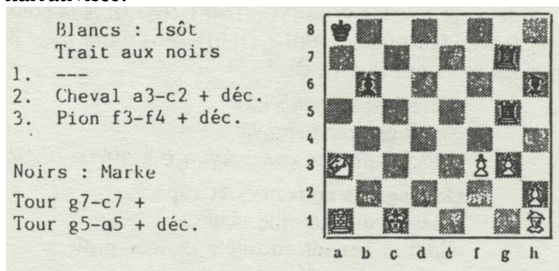
Le continuateur se souvient de ces néologismes forgés par Gottfried et sépare l'attribution métaphorique en déplaçant son sens sur un registre concret, celui d'une partie

d'échecs devenue réaliste. Le désaccord qui ne se lit pas dans l'échange paisible des regards «ir ougen blicken lieplich vlugen / uber daz bret oft entwer...» (H. 4148-4149) ne devient patent qu'à travers les manœuvres alternatives d'un combat sans merci mené par les deux époux sur l'échiquier, lorsque Tinas se mêle à la partie où il pénètre comme «troisième partenaire» clandestin et exhibe l'anneau d'or.

«Ysot ersach daz vingerlin
Tynasen an der hende sin.
inrdes der kunic sprach
zu der kuneginne : «da schach !»
— «da schach !» sprach di kunegin
«hie buz mit dem ritter min !»
— «ab schach !» sprach der kunic san.
sie gedach : «ab schach wirt uch getan ;
mich dunket, er sie ab kumen,
von dem mir sorge wirt benumen.»
nu wart verruket ein stein.» (H. 4154-4164)

Ysot aperçut l'anneau
que Tynas portait au doigt.
A ce moment le roi annonça
à la reine : «échec !».
— «échec ! », répliqua la reine,
«voilà, je l'évite en me protégeant avec mon cavalier !»
— «échec en retour !» annonça le roi,
elle pensa : «échec en retour sera donné de même,
à ce qu'il me semble,
par celui dont j'attends qu'il m'enlève tout souci.»
A ce moment, elle déplaça une figure.
(ms F, 4154-4164)

L'instant où Isôt aperçoit l'anneau coïncide avec une attaque du roi, dont c'était le tour de jouer. Le fragment de la partie que le texte présente correspond à une phase de très grande violence, puisque quatre «échec au roi !» sont successivement prononcés sans transition. La symétrie des contre-offensives impose à la partie une densité rythmique extrême, dans la simultanéité de l'agression et de la défense. A l'instar de Louis Fernand Flutre (21), nous sommes tenté de reconstituer une situation plausible reflétant la partie narrativisée.



(21) : Louis Fernand Flutre, «La partie d'échecs de Dieudonné de Hongrie», in *Mélanges. Rita Lejeune*, 1970, t. II, p.757-768.

Marke accumule les «échec !» comme autant de questions pressantes pour pénétrer, par le leurre d'une élaboration logique, dans le territoire interdit, percer le mur du jeu d'Isôt et acculer son roi : l'échiquier métaphorise ce registre relationnel limité où Marke tente désespérément de rejoindre la reine. Le continuateur développe la description de la partie elle-même et réussit à suggérer la présence invisible de Tristan à Tintajel au cœur même du langage échiquéen. La partie référentielle esquissée a donc ici beaucoup moins d'importance que l'enseignement qui découle des indications données. Le «spil» résume dans son déroulement toutes les ruses par lesquelles Isôt parvient à déjouer les efforts infructueux du roi pour découvrir le «jeu» de son intimité. Au centre même du système géométrique fermé qui relie le roi et la reine s'affirme clandestinement la communication préservée entre Tristan et Isôt, qui échappe à la perception aveugle de Marke.

Le messager Tynas éveille l'attention de la reine sur une pièce litigieuse, le «stein» déplacé en dernier lieu (4164) pour servir d'écran contre les assauts du roi. Rendue attentive à la signification symbolique de cette pièce auréolée par l'anneau (4167-4173), Isôt oublie le reste de l'échiquier, annule et néantise le tableau quadrillé à travers lequel le roi domptait son agressivité en se conformant aux règles ludiques.

L'intrusion de Tynas dans la partie révèle la dérision de cet espace ludique où Isôt a installé la routine de sa soumission apparente au désir de Marke et où elle contrôle ses questions et prévient ses avances (cf G. 9892-9893). Le rapport envisagé sur l'échiquier est l'exemple d'une relation où l'identification joue le plus grand rôle : un duel entre deux parties parfaitement égales. Cette identification géométrique est imaginaire, puisqu'elle joue sur la ressemblance où chacun est l'image de l'autre (22). Le jeu d'échecs reflète ainsi l'attrait érotique en tant que relation essentiellement vouée au leurre. L'illusion symétrique amène la déconvenue et la discorde («krigelin» 4182), aussitôt que se découvre l'impossibilité d'identifier l'autre à soi.

«sie sprach : «er kunic, ich enwil
nicht me spilen zu diser zit,
habet uch spil und strit
habet uch vorlust und gewin !»
und stiez daz bret von ir hin,
sam ez in zorne were geschen.» (H. 4184-4189)

Elle dit : «Seigneur roi, je ne veux
plus jouer pour le moment ;
qu'à vous reviennent le jeu et la dispute,
que vous ayez partie perdue ou partie gagnée.»
Et elle repoussa l'échiquier loin d'elle,
comme si elle avait agi dans un accès de colère.
(ms F, 4184-4189)

La «guerre» éclate lorsqu'Isôt ne peut radicalement plus se retrouver en son vis-à-vis et cesse d'appartenir au jeu, après l'apparition d'une pièce, jusqu'alors insignifiante, investie du pouvoir de métaphoriser Tristan et de témoigner d'une dimension relationnelle qu transcende la cohésion interne du système. Rendue à l'évidence que le

(22) : Cf Daniel Berkowicz, «Jeu d'échecs, folie et psychanalyse», in *Le joueur et sa passion, études psychanalytiques et littéraires*, éd. M. Steiner, Paris (L'infinitude), 1984, p. 11-14.

jeu des échecs où elle s'aliénait lui est en réalité étranger, Isôt balaie l'échiquier et met fin à la partie, laissant son adversaire sans réponse.

Introduite par les continuateurs, la partie d'échecs entre Marke et Isôt n'est donc pas un motif gratuit. L'épisode s'intègre au contraire dans la problématique du conflit entre les différents registres ludiques et joicques et son insertion témoigne d'une lecture pénétrante des intentions de Gottfried.

Inspiré d'Eilhart, le motif constitue une innovation et un écart par rapport à la trame narrative de la version de Thomas, principale source de Gottfried. Mais la réalité de la diffusion du poème inachevé nous place devant une évidence : que ce soit dans l'une ou l'autre de ses trois versions (Eilhart, Ulrich ou Heinrich), le public médiéval qui prenait connaissance de l'œuvre de Gottfried n'échappait pas à l'épisode de la partie d'échecs entre Marke et Isôt qui faisait partie, à part entière, de la légende telle qu'elle s'est diffusée dans la langue allemande (23).

(23) «...tous les manuscrits par lesquels nous connaissons le *Tristan* de Gottfried, sauf un (celui de Vienne), comportent une continuation ; trois contiennent celle de Heinrich von Freiberg, quatre celle d'Ulrich von Türheim, un (celui de Berlin f° 640) a recopié après quatorze vers du texte d'Ulrich le poème d'Eilhart von Oberg à partir du vers 6103.» Danielle Buschinger, introduction à son éd. du *Tristan* d'Heinrich (cf note 20), p. VIII.

Pierre-Marie JORIS

L'ETOILE SIBYLLINE

(Lecture du lai de Tyolet)

«J'étais dans une de ces forêts où
le soleil n'a pas accès mais où,
la nuit, les étoiles pénètrent
pour d'implacables hostilités.»
(René Char)

Compilation ? Puzzle ?

L'écriture médiévale est tissée d'allusions. Loin de chercher à dissimuler ses emprunts, elle les exhibe bien plutôt. Faire appel au passé et retour sur ce qui la précède est sa manière d'avancer. Sans pour autant réduire la singularité ni l'autonomie du «nouveau» texte, le même sert en littérature de théâtre à la différence.

A ce jeu d'échos qui porte l'écriture, il ne faut pas se méprendre. La tentation est certes grande, d'en dresser l'inventaire. En faire ainsi le catalogue ou le compte n'est pourtant pas encore lire. (Lire serait plutôt s'en laisser conter par la lettre.)

Trop soucieuse de relier chacun des éléments d'un texte à sa source respective, l'exégèse, prisonnière d'un ensemble foisonnant de références, s'est aveuglée sur le texte même. N'en percevant plus la «conjointure» elle l'a tout simplement niée.

Déjà Gaston Paris (1) qui découvrit le *Lay de Tyoulet* ne lui rendit pas justice en n'y trouvant que «les débris de vieilles traditions effacées et mal comprises». Il ajoutait : «Dans notre lai, on ne voit pas de lien nécessaire entre la première et la seconde partie : l'aventure qui fait le sujet de celle-ci pourrait aussi bien arriver à tout autre qu'à Tyolet». Le ton était donné. Les suivants, à quelques nuances près, allaient emboîter le pas pour un concert de griefs. Lucien Foulet (2) d'abord n'y voyait qu'«un nouvel exemple de la juxtaposition de deux histoires qui n'ont aucun rapport entre elles». Plus proche de nous Roger Dubuis (3) qui intègre le lai de *Tyolet* à la classe des «lais bruts» en donne un résumé qui, selon lui, «suffit à faire apparaître à l'évidence les graves défauts de cette œuvre, en particulier son manque flagrant

1. «Lais inédits», *Romania* 8, 1879, p. 40-1

2. «Marie de France et les lais bretons», *Zeitschrift für romanische Philologie* 29, 1905

3. *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la Nouvelle en France au Moyen-Age*, Grenoble : P.U.G., 1973, p. 426-7

d'unité. On y retrouve, à vrai dire, trop de thèmes connus pour ne pas avoir l'impression d'une compilation.[...] L'auteur, poursuit-il, a sans doute contaminé plusieurs histoires qu'il avait apprises, sans avoir le talent - ni, peut-être la possibilité - de les fondre en un ensemble cohérent».Si P.M. O'Hara Tobin (4), l'éditrice la plus récente des lais anonymes, ne partage pas tout à fait ce dernier point de vue, elle tient le lai de *Tyolet* pour guère plus qu'«un petit conte charmant» résultant de la fusion de divers motifs et traditions qui ont perdu leur signification primitive et dont le poète a utilisé les restes sans les comprendre.

Un tournant s'amorce avec Herman Braet (5) qui suggère trop sommairement que, comme Chrétien de Troyes, l'auteur anonyme du lai «a pu utiliser des éléments déjà existants, pour les faire entrer dans une nouvelle trame narrative» dont la féerie assurerait la «cohérence interne» et «la signification d'ensemble».

Dans un second article (6), il développe l'idée que de part et d'autre du lai les événements se répondent et se prolongent pour former un tout organiquement lié. La voie d'une «lecture» est dès lors ouverte et C. Méla (7) pour qui «les deux temps du lai s'éclairent réciproquement comme l'interdit et le désir [...]» nous en livre les traits de force en quelques lignes concises.

La prolifération anecdotique du lai ne doit en rien nous distraire de la pratique secrète et seule unifiante de l'écriture poétique. Puis, contre toute apparence, à l'instar d'un jeu de puzzle, un texte, même médiéval, «...n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : [...] la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces...» (8)

C'est souvent par le jeu subtil de sa lettre que, sous la diversité des fables, l'écriture médiévale parvient à se constituer en corps solidaire. Pris dans son épaisseur signifiante et musicale, arraché à la transparence sémantique du discours usuel, le mot peut à lui seul, loin des grandes chevilles logiques, servir de nœud au discours poétique. Il en résulte que le prétendu disparate d'un texte se trouve recouvert par le réseau des liens subreptices qui se tisse autour de lui. L'image du puzzle pour figurer le texte et sa lecture a cependant ses limites. Car un puzzle est un jeu qui totalise une unité. Une patiente intelligence suffit à réduire absolument la dispersion de ses pièces dont l'ajustement est déterminé et fini. Ainsi le secret d'un puzzle est-il toujours de polichinelle : pour être effectuable, le puzzle meurt à son essence d'être «énigme».

Si les éléments disséminés d'un texte peuvent se rassembler, ce n'est jamais à titre décisif. Il ne s'agit pas tant de les emboîter que de les mettre en regard, ce

4. *Les Lais anonymes des XIIè et XIIIè siècles*, Genève : Droz, 1976 - Traduction : *Le Cœur Mangé. Récits érotiques et courtois des XIIè et XIIIè siècles*, (trad. par D. Régnier-Bohler), Paris : Stock, 1979

5. «Le lai de Tyolet : structure et signification», *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, Liège : 1980, p.41-6

6. «Tyolet / Perceval : l'invention du père», *Incidences*, Ottawa : 1981, vol. V, n°1

7. *La Reine et le Graal*, Paris : Seuil, 1984, p. 182-3 - Nous devons à ces pages notre orientation.

8. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris : Le livre de Poche, p. 15

qui leur laisse un certain jeu par quoi dans la mouvance du texte un secret toujours échappe.

L'écriture du lai n'étant pas, vu sa brièveté, celle du roman, notre lecture tendra à en rapprocher les apparents «membra disjecta» moins pour les mettre bout à bout que face à face. Aucune solution à en attendre mais un rayonnement propre à la langue poétique quand, dans sa lutte «contre l'essence de la division [...], se lèvent, comme à nouveau, dans chaque mot tous les mots, ...» (M. Blanchot, *L'entretien infini*, p. 528). Pour l'illustrer, suivons dans *Tyolet* le fil de l'eau. De l'eau comme mot, s'entend, soit «eve» dans la langue médiévale.

Réparti autour de la scène centrale qui se déroule à la cour d'Arthur (v. 281-370), le récit se distribue en deux épisodes : la chasse au cerf commandée par la mère et l'aventure du *blanc pié* que demande l'orgueilleuse demoiselle. L'ensemble des éléments communs à ces deux épisodes appelle leur mise en regard : deux fois présidée par une figure féminine, la poursuite de l'animal conduit Tyolet à une rivière, une *eve* (v. 93, v. 435). Frontière, cette *eve* sert de repère à la géographie fictive des aventures, mais elle est aussi un repère dans l'ordre de l'écriture puisque, comme signifiant, elle scande le récit et lie la langue poétique. En effet, marqué par le commandement de la mère, le premier temps du lai résonne de l'insistante présence du mot EVE : Tyolet, fils de la vEVE dame (v. 127), gagne une EVE (v. 93, 95, 97, 107, 110), en suivant le cerf (tant le sEVI v. 92).

Les échos parlent d'eux-mêmes.

La partie arthurienne des aventures qui constitue le second temps du lai n'amène pas une rupture. En effet, rappelant celle de la mère, la demande de l'orgueilleuse demoiselle réinscrit l'EVE au cœur des événements (v. 378, 383, 435, 437).

D'emblée l'aventure de la pucelle est placée sous le signe déjà connu de la chasse en forêt maternelle puisque son apparition (v. 321) intervient au moment où Tyolet, avant de s'asseoir à la table du roi, se lave les mains (*ses mains lEVE*, v. 320).

Tout se passe comme si, à ce moment décisif (situé à peu près au milieu de la scène centrale), le mot *lEVE* assurait autour de lui la distribution des deux temps du récit, rendant ainsi possible au fil des signifiants la lecture d'un épisode dans l'autre.

La même *eve* se trouve d'ailleurs à l'origine de toute une série d'échos auxquels se joignent obliquement tant le «lavement» des plaies (*lavees*, v. 569) que l'empressement du roi Arthur qui se lève (*s'est lEVEz*, v. 625) au retour de celui qui s'était promis de ne pas revenir (*ne revendra*, v. 423) sans avoir accompli l'aventure - mais qui en sera bien plutôt le revenant ! -.

Une telle trame surprend, mais après tout, l'ouverture du lai ne nous avait-elle pas promis de nocturnes errances (v. 15) ? Nous voilà bien loin des vices de composition imputés au lai de *Tyolet*.

Au reste, ses divers épisodes ne se distribuent-ils pas autour d'un foyer commun, dont même en son «absence», la figure paternelle constitue l'enjeu décisif ?

La mère-fée

Sur le manque créé par la mort (v. 55) d'un père rien ne doit nous leurrer : qu'il y ait une fée aux côtés de la mère ou que le jeune chasseur ait apparemment toute puissance n'empêche pas que, tôt ou tard, la question en soit rouverte.

Qu'une fée vienne se pencher sur le berceau du héros et lui confier son pouvoir infaillible ne le détourne pas plus que Perceval de l'énigme qui pèse sur ses origines. Mort d'un père et ambivalence d'une mère en qui miroite la fée.

Baigné de féerie tant par Blancemal sa mère que par la Pucelle aux Blanches Mains - toutes deux fées - le Bel Inconnu nous a habitués à cette mise en regard du maternel et du féerique. A ce titre, l'agencement de la phrase se fait dans *Tyolet* porteur de sens, quand, en tête des vers 45 et 49, sont mises en parallèle *Une fée* et Une dame sa mère. Sans doute, y a-t-il là une collusion.

Et si l'enseignement de la fée (v. 46) se conjugue à la demande de la mère (v. 75), c'est comme pour éloigner, au moins un temps, le valet de toute chevalerie et mieux le river à son rôle de chasseur. L'assujettir à cette fonction qui participe étroitement de son identité, *Tyolet estoit apelez / de bestes prendre sot assez / que par son sisflé les prenoit, / totes les bestes qu'il voloit* (v. 41-4), c'est aussi le détourner de toute question sur son être intime.

Dès lors le nom même du valet peut aussi résonner comme le chiffre de son destin. Tyolet : en son étrangeté «celte» le nom résiste à l'étymologie. Seul le vocabulaire cynégétique - pour le moins bienvenu en la circonstance - fournit l'ébauche d'un indice.

Entre autres injonctions à la chasse il offre *Tiau ! Tiau !* ou *Thiaulaut !*, mais aussi *Tielau !* - proche par anagramme de Tyolet - qui désigne le cri adressé au limier lorsqu'on le met sur la voie du cerf (9).

Comment en effet mieux traduire l'affinité du héros et de la chasse sinon par ce qui ouvre l'espace de son nom à la lettre du cri de chasse ? Mais ce glissement à l'anthroponyme n'est-il pas fait pour suggérer que derrière la poursuite de l'animal se profile la rencontre de l'homme. La fable bretonne nous montre souvent que l'un sert d'amorce au dévoilement de l'autre. N'est-ce pas en outre tout l'enseignement de cette chasse qui va conduire Tyolet d'un cerf à un chevalier et le mettre ainsi sur la voie de l'aventure ?

Tout concourait pourtant à lui en épargner l'épreuve. L'espace était comme circonscrit à cet effet et, par son pouvoir, le sifflet empêchait la chasse d'en déborder les limites. De plus, l'isolement du séjour forestier (v. 54) assurait l'attachement du fils à la mère (v. 61-4). Celle-ci, le saturant de son *amour* (v. 64 et 76) le tenait dans l'ignorance des *armes* (v. 57-8) (10) et l'absorbait dans la circularité d'une chasse qui toujours le ramenait à elle. La capture du gibier ne prenait sens que d'être don à la mère (v. 69-70). Satisfaction nourricière, mais amoureuse. Après tout, le *Roman de Thèbes* avait, au milieu du XIIème siècle, rappelé l'histoire d'un autre couple mère-fils !

En ce début la chasse était dispositif. L'habitude avait créé un ordre. Mais c'est de sa transgression qu'un récit vraiment commence. La chasse peut être aussi trompeuse. Un jour qu'elle laissait Tyolet bredouille et courroucé (v. 83-4) le voici entraîné hors du bois maternel (v. 91-2) qu'il n'avait jusqu'alors jamais quitté (v. 61-2),

9. Gunnar Tilander, *Mélanges d'étymologie cynégétique*, Lund : 1958

10. Avec en sus l'occurrence *molt en a bien son filz arme* (v. 266), c'est significativement la mère qui se trouve au centre de cette nouvelle figure de la bipartition armes / amour qui fait, selon Charles Méla, le nœud de tant de fictions médiévales, et qu'énonce le roman de Chrétien de Troyes *Erec et Enide* (v. 2430-31) comme le prologue du *Roman de la Rose* de Jean Renart (v. 24)

tandis que demeure impuissant le «sifflet féerique». C'est l'image d'un manque encore inconnu qui le marque en son être.

Dès lors, l'univers du héros bascule et, sur la trace d'un cerf bientôt transfiguré, s'ouvre à l'espace de l'*outre eve* (v. 94 et 97). Cet espace de l'*outre* est aussi celui de l'autre, d'une altérité où tout se renverse. Après la résistance de l'animal au sifflet, sa métamorphose (en chevalier armé, v. 110 et 112 - que l'amour de la mère a réussi jusque là à dérober aux yeux du fils) le met hors de portée. La proie, qui jusqu'alors servait à l'échange entre mère et fils est devenu le tiers qui rompt cette harmonie. C'est dire que la chasse restée vaine jusqu'à *tierce* (v. 81) ne rencontrait pas tout à fait par hasard son objet à cette heure !

Le chevalier (cinq fois nommé en quelques vers, v. 109, 112, 120, 135, 137) ainsi surgi aux yeux du valet signe, en réplique à cet autre chevalier que la mère de Tyolet *ot a seignor* (v. 51), le retour de la figure paternelle éludée. Il vient inscrire à l'horizon du fils le nom du père disparu. Le guidant *outre l'eve* il l'arrache à la domination maternelle et l'attire ainsi dans un espace aventureux, d'«outre veve».

Désormais la figure maternelle paraît reléguée. Mais à l'inverse de celle de Perceval, la mère de Tyolet ne meurt, ni même ne disparaît tout à fait. En effet, ce dont le récit médiéval se détourne finit toujours par faire retour en force, comme s'il devait le perdre pour mieux le retrouver. Le départ de Tyolet marque un tournant. Mais par tout un jeu de contrepoints le texte nous rappelle obliquement la mémoire de la mère quittée.

Ainsi la pucelle qui surgit à la cour d'Arthur est-elle parée de tous les attributs de la féerie. Elle ne manque pas d'évoquer cette autre fée, proche de la mère, voire confondue avec elle, qui avait participé à l'enseignement de Tyolet (v. 45-6).

En outre, la demande dont est porteuse l'*orgueilleuse damoiselle* (v. 343) (et dont elle est elle-même l'enjeu) fait écho à celle de la mère qui, au début, avait déjà conduit Tyolet sur la voie d'une chasse au cerf (v.75). Parallélisme et inversion déjà soulignés par C. Méla : «Ainsi, dans le lai, entre la mère et le fils s'interpose un chevalier-cerf qui les sépare, tel le fantôme du père, de même que plus loin l'union entre l'orgueilleuse demoiselle au blanc palefroi et au brachet blanc et le héros passe par l'aventure périlleuse du pied blanc du cerf.» (11)

Si donc le récit progresse en se reployant sur lui-même, ce n'est pas sans varier ses données. L'injonction d'une veuve-mère devient ici, par l'entremise d'une demoiselle, la requête d'un roi et d'une reine dont elle est la fille. C'est dire que le signe d'une double autorité, paternelle et maternelle, oriente toute l'aventure du pied blanc. Et si la mère-fée qui poussait Tyolet sur le chemin de l'aventure, loin de mourir à son départ, revivait en la pucelle qu'elle avait été avant mariage et veuvage, pour venir croiser comme possible «amante» le destin de son fils et l'inciter à endosser par l'épreuve d'une aventure toute la fonction de ce père-chevalier dont les armes lui donnent déjà la semblance : ne serait-ce pas là une heureuse manière de tourner le soupçon œdipien qui pèse sur la situation initiale ?

Mais le récit ne s'arrête pas en si bonne voie, il multiplie les allusions et met en place un réseau d'analogies où se croisent les motifs et où la diversité des figures recouvre la transformation du même.

11. Charles Méla, op. cit., p. 182-3

Ainsi dans l'«Autre Monde» (outre eve) la pucelle à la mule qui à la suite de Gauvain surgit auprès de Tyolet blessé (v. 551-2) n'est pas sans rappeler la demoiselle orgueilleuse qui arrive aussitôt après Tyolet à la cour d'Arthur (v. 321-2). Le parallélisme est flagrant et ne se réduit pas à une simple formule narrative (*atant es vos une pucele*). Le lien établi entre la mère-fée et la demoiselle de la cour se prolonge dès lors avec la pucelle de l'«Autre Monde», pour aboutir au guérisseur de la *noire montaingne* dont la nouvelle venue est comme l'émissaire.

La langue du poète oscille, quand il faut le nommer, entre *mire* (v.564) et *miere* (v. 561). Cette dernière forme se justifie par la rime avec *proiere* (v.562). Mais à la faveur d'un jeu plus vaste de sonorités le *miere* consonne avec la *mere* et se rapproche de sa variante *meire* comme le miroir d'une anagramme qui réinstalle ainsi la figure maternelle au cœur de l'épisode. Sa présence diffuse ponctue le parcours du fils vers l'union avec la «demoiselle» promise.

A cet égard, souvenons-nous d'Yvain et de son aventure à Noiroison que ne manquent pas d'évoquer ici tant l'endormissement (v. 494) et la *pasmoison* de Tyolet (v.541) que son séjour à la *noire montaingne au miere* (v. 561). Yvain, «le fils Morgain» est d'ailleurs présent au lai ; il y figure au nombre des fidèles qui accueillent Tyolet à son retour à la cour d'Arthur (v. 630). Son nom *Evain* ne va pas sans évoquer ici l'*eve*.

La guérison d'Yvain par la dame de Noiroison se double elle aussi d'une discrète présence maternelle puisque, derrière l'onguent-miracle de la Dame, se profile sa pourvoyeuse «Morgue la Sage» (v.2949), fée et mère d'Yvain. (12)

Sachons désormais que d'une mère-fée et de ses «muances» sans fin, un fils ne se départ jamais vraiment. Le texte recueille cette pluralité.

Ce que *siffler* veut dire

On siffle peu dans le roman médiéval. L'arme dont la fée a doué Tyolet n'en prend que plus de relief.

Un bref survol nous enseigne qu'au Mal Pas Tristan lépreux réclamant l'aumône au roi Marc faisait de son nez «subler l'alaine» (13). Et les présents d'aussitôt tomber en sa sébile, un peu comme si de ce sifflement dépendait le succès de sa requête. Plus loin, au XIIIème s. dans le poème *De Venus la Deesse d'Amor* (14) la «vois» d'un sifflet d'or à la bouche d'un prince fait d'un seul coup régner le silence sur la foule bruyante des seigneurs réunis au palais du Dieu d'Amour.

Clairement postérieur à Tyolet, *Le romans de la Dame à la Lycorne et du Biau Chevalier au Lyon* (15) fait aussi mention d'un sifflet, d'ivoire cette fois. De

12. Pour Roger Sherman Loomis la «Dame de Noiroison» n'était d'ailleurs autre que l'égale de Morgain et devait son nom au pouvoir de se transformer en «noir oisel» que la fée Morgain tenait de son «prototype» irlandais Morrigane, fréquemment donnée sous les traits d'un corbeau. Voir *Arthurian tradition and Chretien de Troyes*, Columbia University Press, 1949, p. 310-11. Sur la fée maternelle de la fontaine voir aussi le séminaire de C. Méla : «La fontaine en Brocéliande : *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes» (hiver 1984-85).

13. Béroul, *Le Roman de Tristan*, Paris : Champion, 1982, v. 3748. Voir à ce sujet le séminaire de R. Dragonetti : «*Le Roman de Tristan* de Béroul» (Eté 1984).

14. éd. Wendelin Foerster, Bonn : 1880, str. 293-4

15. éd. Friedrich Gennrich, Dresden : 1908, v. 2219-2230

ses lointaines aventures le Chevalier au Lyon délègue en messager à sa Dame un Chevalier Faé. Celui-ci la dote d'un sifflet dont le pouvoir magique a pour effet de le convoquer sur l'heure auprès d'elle, et de le convaincre de lui rapporter, selon son désir, les aventures de son vaillant chevalier.

A chaque fois le sifflet est exercice d'une fascination, il vaut pour une parole impérative. Rien d'étonnant à cela dans *Tyolet* comme dans *La Dame à la Lycorne*, puisqu'il y est le don exprès d'un être «faé» qui, comme tel, passe pour avoir un lien privilégié à la parole, si l'on en croit le grammairien Donat (16) liant *fatuus* et *fatua* à *fari* (parler, dire).

Mais une autre occurrence plus ancienne, dans le roman d'*Enéas*, mérite l'attention. A la vue du fils d'Anchise, Cerbère le monstrueux portier des enfers pousse d'horribles hurlements ; il se hérisse de colère et les couleuvres de sa chevelure se mettent à sortir leur aiguillon, à frémir et à siffler : «fremir ne sibler» (17) nous dit le texte.

Il vaut la peine à ce propos de rappeler l'étymologie du mot «sibler» pour mieux le restituer à la force de ses virtualités signifiantes, en dévoiler l'accent caché et y faire entendre ce secret hors sens mais séminal qui, en silence, soutient la langue poétique. Il en va là de l'étymologie comme «originatio» en quoi d'après Roger Dragonetti «il faut situer le secret ou l'énigme de ce qui dans le discours rhétorique ou poétique constitue leur pouvoir de persuasion. L'«originatio» s'avère un terme parfaitement adéquat pour désigner cette conversion de la langue à sa possibilité de resurgissement : réactiver la matière littérale d'un mot c'est se donner la chance de retrouver le même mot sous un autre ciel, transfiguré d'être rendu à la force mobile de sa lettre» («Propos sur l'étymologie», *Fabrica 1*, p. 73-4).

«Sibler» remonte au latin classique «sibilare». Très tôt Cornificius et Quintilien (18) mettaient l'accent sur ce mot qu'ils tenaient tous deux pour une formation d'ordre «onomatopoïétique». Cette sensibilité à la sonorité du mot - comme imitative de la chose qu'il signifie - allait dès le IVème siècle en produire une variante prétendument plus expressive (19) : «sifilare» qui donnera en ancien français «sifler» sans que pour autant, comme en témoigne entre autres l'exemple du *Roman d'Enéas*, soit éclipsée la forme «sibler».

La série de toutes les formes du mot constitue un nœud indissoluble.

Tout l'intérêt pour nous réside dans cette «sensibilité expressive» qui imprègne l'histoire du mot et qu'attestent, dans toute la Romania, ses nombreuses variations phoniques. Pris dans cette mouvance, le mot de l'ancien français ne pouvait se trouver plus prédestiné à devenir «centre de suspens vibratoire» et produire de sûrs effets de signifiance.

Prêtons au poète médiéval ce savoir (peut-être insu) à même de susciter, par les vibrations secrètes de sa langue, les harmoniques les plus incongrues au lexique de notre raison.

16. Donat écrivait : «A fando fatuus dicitur : inde Fauni Fatui et Nymphae Fatuae dictae sunt [...]» cité par L. Harf-Lancner in *Les Fées au Moyen-Age*. Paris : Champion, 1984

17. *Enéas*, ed. J.J. Salverda de Grave, Paris : Champion, 1972, v. 2594

18. Cornificius, *Rhétorique à Herennius*, Paris : C.L.F. Panckoucke, 1835, IV, 31 - Quintilien, *Institution oratoire* Paris : Les Belles Lettres, 1978, VIII, 6, 31

19. O. Bloch, W. v. Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : P.U.F., 1975, p. 591

Par le jeu d'un de ces effets de résonance du roman antique, la rencontre de Cerbère et d'Enéas aux portes de l'enfer se double, dans les mots de la langue, de celle d'un «sibler» et d'une «Sibille». C'est en effet Sibille la fameuse prêtresse de Cumes qui conduit Enéas au périlleux labyrinthe souterrain.

Dès lors, pour l'oreille avisée du poète, le «sifflet» participe aussi de toutes les virtualités signifiantes de la «Sibille», il se charge de l'ensemble des connotations qu'elle éveille. Le moyen adopté par Sibille pour se défendre contre Cerbère et le sifflement des couleuvres n'est d'ailleurs pas sans intérêt. Elle prononce «entre ses danz» un «charme» qui les plonge en léthargie (20). De ce mode d'énonciation à celui du «sifflet», il n'y a pas loin si l'on en croit la glose de Forcellini dans le *Totius latinitatis lexicon* : sibilare, dit-il, «indicat enim sonum, qui fit ore compressis dentibus».

Dans cet épisode tout entier commandé par la figure spectrale du vieil Anchise, la «Sibille», désignée comme un sûr guide, fait servir son savoir «encyclopédique» à la rencontre d'un fils et de son père mort. Médiatrice toute puissante elle met à la portée d'Enéas cette parole paternelle à quoi va s'ordonner la glorieuse destinée que l'on sait. (21)

Voilà qui nous rapproche sensiblement de l'aventure de Tyolet. A ceci près, pourra-t-on objecter, que s'il y est bien question d'un «sifflet», il n'y a pas là la moindre trace d'une «Sibille». Ce n'est pas si sûr, si on revient sur le texte.

Souvenons-nous, en effet, de la pucelle au blanc palefroi qui apparaît peu après Tyolet à la cour d'Arthur : un peu fée, elle frappe par sa beauté, et l'éclat de son visage laisse loin derrière lui à la fois ceux de Didon et d'Hélène : «*Onques Dido, ce m'est a vis, / ne Elainne n'ot si cler vis*» (v. 325-6). N'est-il pas significatif de trouver là les deux figures féminines qui avaient marqué l'aventure d'Enéas avant sa rencontre avec la «Sibille», son passage par la parole paternelle et, en terre nouvelle, son mariage avec Lavinie ?

Après cela, l'auteur anonyme du lai auquel il n'est pas interdit de prêter quelqu'ingéniosité devait-il encore, pour nous mettre la puce à l'oreille, nommer la «Sibille» ? Par sa vertu de signifiance, le «sifflet» ne suffisait-il pas à nous donner le ton ? En écriture, il y a, selon la formule de Montaigne, «certaines autres choses qu'on cache pour les montrer».

Dans la forme restreinte - mais non pas simple - du lai, tout le jeu d'écriture ne consiste-t-il pas à dissimuler le fin mot de la fable dans la lettre maligne d'une langue concertée : celle de poésie ?

A elle seules Hélène et Didon ne manquent pas en effet d'éveiller à notre horizon l'ombre magique de la prêtresse de Cumes. Par ces deux figures, que d'aucuns tiendront pour une comparaison traditionnelle et un ornement vide de sens, c'est sans doute toute la trame de l'*Enéas* qui se dessine en filigrane dans le *lai de Tyolet*, comme pour mieux en orienter la fable. Doublée de l'exemplaire trajectoire d'Enéas, l'aventure de Tyolet va en effet s'ouvrir au même champ, en découdre avec la même

20. *Enéas*, op. cit. : «La prestresse dist a consoil / entre ses danz tot belement / un charme et un anchantement ;», v. 2598-9

21. Voir à ce sujet le séminaire de C. Méla : «La pomme d'or et le tombeau de Camille : le roman d'*Enéas*» (Hiver 1982-83).

ques tion : celle de l'assomption d'un fils au regard «mort» de la loi paternelle. Un autre indice ? Sûrement.

A son retour à la cour d'Arthur, Tyolet est accueilli par un groupe de chevaliers dont «*Evain*», «*le filz Morgain*» (v. 630) (qui reçoit dans *Yvain*, le célèbre roman de Chrétien de Troyes, le nom de «Chevalier au lion». Son nom ne va dès lors pas ici sans rappeler les sept lions-gardiens du blanc cerf). Savoir que le Moyen Age associait volontiers les légendes de la fée Morgain et de la «Sibille» suffit à faire parler l'allusion à Morgane plus haut qu'il n'y paraît.

Regardons-y de plus près. La «Sibille» du roman d'*Enéas* prenait déjà tous les traits d'une enchanteresse, elle qui pourvoyait le héros d'un onguent protecteur contre la pestilence des enfers (v. 2392-96) et endormait Cerbère «charme» et «enchantement» à l'appui.

Par ailleurs «Sebile» devenait également le nom d'une fée qui allait se joindre à Morgain comme sa compagne en «nigremance» (22). Entre autres nombreux exemples retenons celui du *Lancelot* en prose : Lancelot que Lionel a laissé endormi est découvert par une enchanteresse, la «reine de la terre de Sorestan». Celle-ci fait venir à elle deux dames à qui elle va disputer l'amour de Lancelot : «Ele apele .II. dames dont l'une avoit non Morgue la fee et l'autre Sebile la roine, et ce estoient les .III. fames ou monde qui plus savoient d'anchantement et de charaies sanz la Dame del lac» (23).

On le voit, les fictions médiévales inscrivaient bien une «Sibille», comme son égale, dans le sillage de la fée Morgane. Roger Sherman Loomis montre même que Morgain la Fée était parfois identifiée à la Sibylle : les deux figures étaient souvent confondues (24). Dans ce paysage fortement orienté, l'évocation de l'une n'allait donc pas sans remuer l'ombre de l'autre.

Négliger ces «interlignes» qui sous-tendent la fable et font sa texture, ignorer ces harmoniques en sous-œuvre qu'on tient pour de pures coïncidences, c'est faire bon marché de l'écriture poétique et de ce qui lui «revient» (pur gain) de son affrontement à l'arbitraire : «...le hasard vaincu mot par mot...».

A la table d'écriture, comme au cabinet de lecture, le hasard est piètre herméneute. S'il peut avoir quelque part au texte littéraire, il est toujours au moins ressaisi par la force rythmique immaîtrisable de sa langue musicale ; elle qui, de tout mot, (et jusqu'au plus anodin) anime la gamme de ses diverses résonances.

De par son enjeu, le «sifflet» de Tyolet ne peut être versé au seul compte du hasard. Même l'étrange fascination pour le sifflement de la syrinx (sibilum fistula-

22. Pour plus de détails, voir : Josiane Haffen, *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale*, Paris : Les Belles Lettres, 1984

23. *Lancelot*, éd. A. Micha, Paris, Genève : Droz, 1979, t. IV, p. 173. Par ailleurs, dans *Le Roman en prose de Tristan*, Genève : Slatkine Reprints, 1974) Eilert Löseth cite le passage suivant : Morgain fait armer ses chevaliers «et s'en va tout droitement vers la dame de Norgales et vers Sebille l'enchanteresse, qui ceans estoi(e)nt venu(e)s et qui l'actendoient pour parler à lui», p. 189. Voir aussi C. Méla : *La Reine et le Graal*, p. 366.

24. Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, trans. by K.G.T. Webster revised and provided with additional notes and an introduction by R.S. Loomis, New-York : 1971, p. 194-6, note 128

rum) qu'Isidore de Séville prête au cerf ne suffit pas - transposition faite - à en éclairer toute la portée (25).

Au jeu de la fable, il s'avère en tous points le maître. Même en son ratage de la scène première, il reste essentiel. Sa défaillance se tourne là en réussite puisque, lourde des conséquences que l'on sait, la transfiguration du cerf en chevalier en dépend. Dans la conquête du blanc pied, c'est encore lui, le «sifflet», en son efficience retrouvée, qui assure le succès de l'aventure. Pouvait-on dès lors qu'il parcourt l'ensemble du récit et se noue à la figure paternelle ne pas lui prêter une oreille entendue ?

Le cerf-père

Tableau de chasse

La transfiguration du cerf ne se fait pas sans détour. Son apparition in extremis - au moment où le chasseur veut s'en retourner - se double de celle d'un «*chevrel*» errant qui surgit dans le dos du valet (v. 98-100). Tout se passe comme si par inversion des rôles le valet, surpris et même visé par le gibier, devenait - nouvel Actéon - la figure d'un chasseur chassé.

Prenons ici la voie d'un détour pour rappeler que, plus explicite, *La Vie de Saint Eustache* offre en ses deux versions le même scénario. Dans la version en prose (26) Placide chassant le cerf est poursuivi par le Tout-Puissant : limpide en sa concision la source latine dit : Deus «venantem venatus est», alors que plus prolixe le texte français donne : (le Tout-Puissant) «porchaça et chaça celui qui le Cerf chaçoit e bersa celui qui le cerf voloit berser[...]». La version en vers (27) quant à elle entraîne directement le chasseur dans les filets tendus par le cerf lui-même : «Mes li cers a tendu sa rei / Ou il prendra le veneor / Qui l'a cachié trestoute jor (v. 252-4)».

Relevons au passage que cet épisode qui conduit à la redéfinition de l'identité du héros et de sa famille (par le baptême Placide devient Eustache) n'est pas non plus sans lien avec les figures parentales. L'épouse de Placide le sait, qui lui dit : celui que tu as vu apparaître entre les cornes du cerf n'est autre que le Christ qui a souffert sur la croix «por nos garrir de l'enferté / Ke avions del premier *pere* / Et de nostre premiere *mere*» (v. 456-8) (Adam et cette «Eve» à l'innocence tôt perdue).

Avant même l'apparition, lorsque Placide émerveillé par le cerf portait ses yeux sur lui, se profilait déjà par homophonie la figure paternelle : «Vers le cerf sovent ses euz mire / Ker mont li plot a esgarder / Quer n'i vit onques mes som pere» (v. 298-300) «Som pere» s'entend là comme «son égal» mais équivoque aussi avec «père», pointant alors dans la langue vers cette collusion entre parité et paternité que met au jour Roger Dragonetti. «Tous les fantasmes de paternité qui font de l'autre une ombre du même, écrit-il en effet, la langue poétique médiévale les projette dans l'homophonie des mots pere («père») et per («égal»)» (28)

Mais qu'en est-il au juste de la chasse ? son geste ultime est celui d'une prise, mais rien n'advient sans qu'il y ait d'abord surprise.

25. [Cervi] «Mirantur autem sibilum fistularum. Erectis auribus acute audiunt, summisis nihil.» *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum Libri XX*, éd. W.M. Lindsay, Oxford : 1971, XII, 1, 19.

26. *La Vie de Saint Eustace*. Version en prose française du XIIIè s., éd. J. Murray, Paris : Champion, 1968, p. 4

27. *La Vie de Saint Eustache*. Poème français du XIIIè s., éd. H. Petersen, Paris : Champion, 1928

28. *La Vie de la lettre au Moyen Age*, Paris : Seuil, 1980, p. 133

Avant tout, l'œil aux aguets, le chasseur se concentre en ce «voir» qui fait irruption dans le camp de l'animal. Intrusion qui débusque et affole, ce «voir» fait de la bête une proie virtuelle et provoque sa fuite désespérée. Rien de tout cela ici ; l'animal ne baisse pas les yeux, il soutient l'assaut. Les rôles s'inversent, la chasse tourne au chassé-croisé.

Que la chasse soit (art du) regard, le lai du *Tyolet* l'a compris, quand sa mise en scène n'emprunte pas moins de dix verbes au registre visuel (29). Dans ce jeu du regard le chasseur n'a significativement pas l'entière maîtrise. Deux fois affecté d'une négation, son «voir» manquait d'emblée à l'essentiel : *mes onques chevalier armé / n'ot veü en tot son aé / ne autres genz gueres sovent / n'ot il pas veü ensement.* (v. 57-60).

En son premier mouvement, et comme pour prolonger cette carence, la chasse commandée par la mère prend tous les airs d'un échec pour le valet. Son œil ne rencontre que le vide («trou-voit»). On insiste : «*beste ne cerf n'i a trouvé*» (v. 82), «*beste ne trouvoit*» (v. 84).

C'est aussi dire que le cerf est la trouvaille poétique ! Sous un arbre, lieu privilégié du surgissement de la féerie, un cerf paraît l'attendre. Plus offert au valet que découvert par lui, il affiche en réponse à la précipitation du sifflet chasseur (*sifla eneslepas*, v.88) la sérénité d'un retrait (*le petit pas du bois issi*, v. 91). Mais s'il s'éloigne, ce n'est pas sans avoir pris, à l'adresse de Tyolet, l'initiative d'un regard : *si regarda* (v. 89).

A lui seul ce regard a valeur de révélation : le chasseur n'est plus seulement celui qui voit l'animal mais celui qui est regardé par lui. Dans ce face à face, c'est Tyolet qui perd la sienne. La belle assurance du chasseur se perd.

La chasse se fait piège ou mieux guet-apens ; et par son regard le cerf pourrait bien vouloir lui dire que véritablement, ce qui se passe là, dans cette scène insolite, ça le regarde... ça le regarde même jusqu'au cœur de ce qui fait son être de chasseur. Le regard de l'autre le renvoie ainsi au défaut du sien propre, à cette part encore ignorée de lui-même à quoi doit s'ordonner son destin.

Il y a plus. En réalité dans le «tableau», non seulement ça le regarde, mais ça lui parle. Au regard du cerf (*si regarda*, v. 89) fait en effet écho l'interpellation du chevalier (*l'aresonna*, v. 120 - *a lui parla*, v. 121) qui lui demande *qui il estoit* (v. 123), *quel non avoit* (v. 124). A cette demande Tyolet fournit une sûre réponse. A une nuance conditionnelle près, il retourne la question au chevalier : *Or me dites, se vos savez, / qui vos estes, quel non avez* (v.131-2)

La nuance traduit sans doute la défiance qu'éprouve Tyolet face à la nature insaisissable du cerf qui vient de se transformer. Mais elle a aussi le poids d'un aveu : n'est-il pas frappé lui-même par ce doute qu'il prête à l'autre ?

Parce qu'avec elle revient ce qui avait été banni de l'univers maternel, la merveille chevaleresque a valeur d'éveil. En elle une vérité affleure, mais sans se livrer immédiatement.

29. Soit les vers 86, 89, 98, 99, 113, 114, 115, 116, 118 et 119 où se distribuent les verbes veoir, regarder, apercevoir et aviser.

Il lui faut une entremise. Et l'épisode du *chevrel* en a ici tous les traits. Il supporte en sa lettre les glissements qui marquent la progression du texte. Celui qui par exemple, de la forme *errammment* (v. 68), nous mène à ce *errant* du vers 99 et suggère par l'empressement du jeune animal l'errance chevaleresque que rappelera le récit (v. 197 et 211) mais dont le prologue déjà avait évoqué les prouesses (v. 15-19). *.I. chevrel cras e lonc e grant* nous est-il dit d'autre part (v.100). Par le biais de ces adjectifs, tous de «seconde main», un réseau se constitue. C'est dès lors au *cerf* (v.87) et à l'*eve* (v. 95-6) dont il partage les déterminants que se rattache le *chevrel.*

Mais c'est aussi comme signifiant qu'il s'interprète. Car si, pour la critique, l'épisode est secondaire, le nom de l'animal, lui, est essentiel. Il fait pivot et sert d'articulation au récit.

N'est-ce pas en fait à titre de signifiant que le *chevrel* produit ses plus sûrs effets ? Une sensibilité à l'anagramme ne manquera pas de souligner qu'en lui se concentre tant l'*eve* (chEVrEl) que le *cerf* (ChEvRel).

Ne préfigure-t-il pas aussi en sa lettre l'apparition du CHEVaLiER un peu comme si la transfiguration du cerf s'opérait d'abord dans les signifiants de la langue poétique, qui dans la fable deviennent prioritaires. Car celle-ci s'ordonne avant tout aux rapports de contiguïté des signifiants. La transfiguration du cerf (v. 106) coïncide en effet avec l'*escorchement* du chevrel (*Endementres qu'...,* v. 105). Le rapport de simultanéité qui noue structuralement l'émergence de la figure chevaleresque à la mise à mort du *chevrel* peut dès lors signifier à Tyolet que, pour naître à la chevalerie, il lui faut en passer par l'épreuve d'une mort. C'est là déjà toute l'aventure du lai qui se met en place.

La leçon de la beste

En le contraignant à se définir et à donner son nom, en le forçant à se dire *fils a la veve dame*, la question du chevalier ramène le valet à ses origines et à l'absence qui les hante. La viduité de la mère dénonce la vacuité de la place paternelle. Et au regard de cette vacuité c'est peut-être bien l'identité de Tyolet qui vacille.

Mais de ce soupçon qui résonne soudain dans son propre énoncé, il tente de se défendre en le reportant sur le chevalier. Qu'on ne s'y trompe pas ! Le *se vos savez* vaut aussi pour Tyolet et peut s'entendre comme un «est-ce que je sais bien, au juste, qui je suis ?». Prolongement de la demande du chevalier, la réplique de Tyolet est encore interrogation sur lui-même. Elle nous livre la valeur que prend à ses yeux l'autre qui vient de surgir, et qui n'incarne rien de moins que l'énigme de sa propre identité.

La rencontre du chevalier représente sans doute pour Tyolet un appel à être. Mais il se double d'un appel à naître au langage chevaleresque. Ce n'est que pour avoir intériorisé le second que Tyolet pourra «entendre» le premier, et formuler enfin le souhait encore empreint de «niceté» : *Car pleüst or Dieu a sa feste / que je fusse chevalier beste !* (v.217-8)

Ce qui valait pour le *Conte de Graal* dont la scène n'est pas loin (30) garde ici sa pertinence. Reprenons-en la lecture de Charles Méla qui écrit à son propos : «Les armes du chevalier ont soudain troublé la retraite protégée de la Veuve Dame et y

30. N'est-ce pas en effet de la «niceté» de Perceval que retentit l'interrogatoire auquel Tyolet soumet le chevalier ? En voici la forme réitérée : *qu'est ice...* (v. 156, 157, 165, 169) et suggestive par son insistance.

ont éveillé l'écho du père absent chez le «fils» dont le sang ne saurait mentir. La forêt complice des gestes du chasseur a retenti des «noms» jusque là bannis par les soins d'une mère, mais les signes intrus ont ébloui les yeux en restant opaques à la conscience puisque le «nice» en fut subjugué sans rien y entendre. Des signes qui n'ont pas de sens mais qui possèdent les sens, qu'est-ce sinon de purs signifiants dont l'illisibilité même fait la jouissance ?» (31). La jouissance certes. Mais l'inquiétude aussi. Car l'apparition du chevalier se solde par l'intrusion d'un signifiant : *chevalier* (v. 135) (32).

Ce signifiant étranger, mais profondément intime, Tyolet ne peut le monnayer que selon les valeurs propres à son univers imaginaire : celui de la chasse qui le marque jusqu'en son nom.

Ainsi pour déjouer la résistance que lui inspire l'étrangeté du nouveau signifiant, et comme pour mieux se l'assimiler, Tyolet l'assortit d'un de ses mots les plus familiers : *beste*. Celui-là même qui désigne les proies sur lesquelles il exerçait jusqu'ici sa maîtrise de chasseur (v. 42, 44 et 67). Souvenons-nous là encore du *Conte de Graal* ! Dans la scène inaugurale, parlant des Gallois puis de Perceval, les chevaliers disent à leur maître : «Cist est ausi com une beste» (v. 243). Plus loin, Arthur qui déplore la niaiserie de Perceval et son incapacité à se défendre en chevalier le dit : «nices et bestiax» (v. 1295). La bestialité est là marque d'une imperfection, elle dénonce l'éducation lacunaire du jeune héros. Serait-elle dans Tyolet aussi l'indice d'un manque ?

Chevalier beste : ce composé est le supplément par lequel la langue poétique trouve à inscrire le défaut. Guillaume d'Orange dont le nez avait été raccourci le disait déjà : «Oie», fait-il, «la merci Deu del ciel, / Mais que mon nes ai un pou accorcié. / Bien sai mes nons en sera alongiez !» (v. 1158-60) (33).

Dans le lai, le mot *beste* est au principe de toute une série d'échos. A quatre reprises au moins il consonne avec le mot *estre* (34). Que dire de ce rapprochement sinon qu'il inscrit dans l'être chevaleresque l'incomplétude de la *beste*. Le «b» de *beste* pourrait, dans le droit fil des pratiques abécédaires qui le faisaient équivoquer avec «bé» du verbe beer (être ouvert) nous suggérer cette béance dans l'être que comme «chevalier beste», Tyolet aura à rémunérer dans la seconde partie de ses aventures. Plus tard, Tyolet dira en effet à la cour : *savoir voil de chevalerie* (v.304) comme si au savoir de la chasse (v.42) et à l'enseignement de la fée (v.46) devait suppléer l'enseignement de la cour (v.310). Si, pour avoir revêtu les armes paternelles confiées par la mère, Tyolet a tout la «semblance» (l'apparence) du chevalier (v. 268), il n'en a encore ni franchi l'épreuve initiatique ni intériorisé la loi. Car paraître n'est pas encore être, et sa mère le sait qui l'envoie tout droit à cette figure ordonnatrice qu'incarne le roi Arthur (v. 270).

De chasse... à cour

Proche l'*eve*, aux marges de la forêt maternelle, l'apparition du chevalier avait offert à Tyolet l'image fantômale du père tôt disparu.

31. *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques*, Paris : Seuil, 1979, p. 21

32. C'est d'ailleurs tout en préservant son anonymat que le mot lui tient lieu significativement de nom. En fait innommé, son être se résorbe ainsi tout entier dans sa fonction.

33. *Le Couronnement de Louis*. Chanson de geste du XIIè s., éd. E. Langlois, Paris : Champion, 1978

34. Voir v. 132 et 137, 141, 191 et 192, 258 et 259.

Comme pour mieux en avérer l'existence une troupe de comparses qui *s'en repairent* (v. 203) - cela entendu en toute homonymie - venait aussitôt compléter le tableau en lui offrant *la cort au roi* (v. 199) pour horizon.

Avec la consigne maternelle *tout droit au roi Arthur iras* (v. 270) c'est au récit tout entier que la cour sert désormais d'horizon. En son espace, figure royale et paternelle vont se conjuguer. De fait, l'image d'un père - dont a été privé Tyolet - insiste dans le discours du narrateur (v. 327) comme dans celui de la pucelle qui se réclame instamment du sien dans son adresse au roi Arthur. *Fille de roi e de roïne / e de Logres est rois mon pere* (v. 340-1) dit-elle, avant de lancer son défi à celui des chevaliers qui saura tranchier *le blanc pié du cerf* (v. 347).

Ainsi proposée l'aventure ne peut pas mieux convenir à Tyolet le *chevalier beste*, qui s'est déjà présenté à la cour comme «trancheur de *teste*» (v. 296)

Avant de lui emboîter le pas, interrogeons la place du roi qui polarise désormais les événements du lai.

Là, même ce qui paraît sûre révélation, se constitue en énigme. En se prétendant fille du roi de Logres l'*orgueilleuse damoisele* se pose en héritière du roi Arthur. N'est-ce pas lui en effet qui porte le titre de roi de Logres, et qui dès lors commande la suite du récit ? Si le père de la *damoiselle* se confond avec le roi Arthur, et que seul ce dernier est appelé par son droit nom, c'est que le trouble qui frappait la figure paternelle dans la première partie du texte gagne maintenant la figure royale. Celle-ci en prend relais sans pour autant en lever le voile.

La nouvelle scène de chasse qui se noue à la cour réfléchit la première ; elle en reprend mot pour mot les éléments. C'est en variant que le texte rejoue la situation de départ. S'il répète c'est que tout n'a pas été accompli. Il ne suffit plus désormais comme dans la chasse initiale de porter les yeux *outre l'eve (sur le pre*, v. 198 et 208) pour avoir part au secret de l'espace qu'elle circonscrit. Il faut s'y porter tout entier (v. 337-442). Voilà ce que manifeste en négatif la chevauchée interrompue de Lodoër et des autres qui ne franchissent pas l'*eve*.

Faute des armes de la chevalerie et d'un ancrage à la cour, l'affrontement de Tyolet avec le cerf-père initial n'avait pu qu'être différé. Avec l'aventure de la pucelle au brachet sonne enfin l'heure de son accomplissement. D'un cerf au pied blanc d'un «autre» cerf, on glisse d'une révélation à une rivalité comme aux deux temps d'un récit que soutient en sa complexité la relation d'un fils à l'image idéale du père.

Accorder quelque confiance au manuscrit médiéval et à sa façon de grouper les textes nous conduit en outre à faire indice de la contiguïté des lais de *Tyoulet* et de *Dyonet* (Yonec) dans le manuscrit S de la B.N., le seul qui conserve notre texte. Au-delà d'un furtif miroitement dans le nom des héros, qu'y a-t-il pour rassembler les deux récits ? Une fois de plus, la portée de la figure paternelle. Pivot explicite du lai d'*Yonec* elle nous livre sans doute par voisinage le fil secret du lai de Tyolet en son entier.

Mais qu'advient-il une fois l'*eve hisdeuse* franchie ? On s'étonne d'abord de l'étrange absence des lions gardiens du cerf tant annoncés. Les reléguant un temps à l'arrière-plan, le texte crée autour d'eux une attente. Leur surgissement retardé souligne là leur importance. Et Tyolet ne s'y trompe pas, lui qui avouait avoir souvent rencontré des lions en forêt maternelle (v. 149) - la mention d'apparence anodine augu-

rait la suite -. Ainsi, éperonnant son cheval, il s'approche du cerf et le siffle. Non pas une fois, ni même deux, mais .VII. fois (35). Le chiffre consonne avec le nombre des lions gardiens. Comme s'ils étaient pour lui le point d'orgue de l'aventure, Tyolet ne les a pas oubliés ; c'est sur eux qu'en sifflant il tente d'exercer son pouvoir. N'ayant pas d'emblée à leur montrer «patte blanche», il règle très vite le sort du cerf. Celui-ci, le pied tranché *par mi la jointe* s'efface en un «molt haut» cri qui s'avère appel aux lions. Prompts à survenir pour un véritable carnage les lions, s'ils sont finalement tués par Tyolet (v. 483) manquent toutefois de le dévorer (v. 481). Blessé de toutes parts, celui-ci s'écroule inanimé auprès d'eux dans un si piteux état qu'il ne pourrait jamais se redresser de lui-même (v. 488). On attend dès lors l'intervention d'une figure salvatrice, et c'est un chevalier «félon» qui survient. Tout se passe comme si, se surimprimant à la scène initiale, le cerf ici mutilé - dont il n'est en tant que tel jamais plus question - se transfigurait à son tour pour revenir sous la forme de ce nouveau chevalier auquel, après lui avoir conté son aventure, Tyolet le *mail bailli* (v. 486) cède (*bailla*, v. 498) le «blanc pié» fraîchement conquis de haute lutte.

Que dans les mots eux-mêmes le don ait un lien avec la blessure nous permet d'éclairer le déconcertant revirement que représente l'accès de générosité de Tyolet.

Il en va là d'un geste de don. Et donner, à l'instar d'un coup reçu (*haubert rompu*, v. 478 - *bras et côtés blessés*, v. 479-80 - *chair déchirée*, v. 482) ou d'une maîtrise perdue, n'est-ce pas aussi faire l'expérience d'une perte voire d'une division ? pour Tyolet c'est en tout cas, en plus de la séparation d'avec le *blanc pié*, se trouver marqué dans son corps de la plaie quasi mortelle d'un coup d'épée (v. 512 et 660). Peut-être faut-il voir dans ce coup douloureux une vengeance du cerf mutilé qui, sous forme de chevalier, vient récupérer son bien et infliger à son rival le châtiment décisif, parachevant ainsi celui amorcé par les lions. L'apostrophe du premier chevalier (*l'aresonna*, v. 120) se mue ici en agression (*l'asena*, v. 511) comme pour nous faire entendre que l'aventure a pour enjeu, autant que la patte du cerf, la série des méfaits qu'elle provoque. En voulant accéder à la chevalerie Tyolet doit en intégrer la loi de violence. Sauf à subir une épreuve, il ne pourra fournir la preuve de sa vaillance. Et on le sait depuis le début, captures, dévorations et meurtres marquent le chevalier comme *beste [...] qui autres bestes prent et menjue* (v. 141-2). Un fantasme de dévoration (v.255-6) et de mort (v.235-6) parcourt le texte jusqu'à hanter le combat de Tyolet contre les lions (v. 481) et ses démêlés avec le chevalier félon (v. 509 et 513).

Tout se passe comme si avant de devenir,par la main de la pucelle, l'héritier du roi de Logres, Tyolet devait payer dans son corps le bénéfice promis ; comme si avant d'être à la cour royale pourvu de cette lettre «L», qui d'après Huon le Roi (36) vaut tout ensemble pour «Letres», «Langaige» et «Loi» (37), il devait en passer par la cruauté de l'«ogre» et abandonner à la bête cette part sauvage de lui-même qu'on pourrait à la lettre dire «la part du lion».

35. Comme le dit Herman Braet, seule la leçon de Gaston Paris fait ici foi et c'est par erreur qu'en son édition Miss Tobin donne *.II. fois*

36. Huon le Roi de Cambrai, «Li Abecés par ekivoche et li significations des lettres»,*Œuvres*, Paris : Champion, 1925, v. 165-6

37. Gauvain, futur juge des paroles rapportées à la cour, passe pour en être le familier : lui, le *bien apris en toutes lois*, v. 536

«Leurre de vérité»

Si une plaie *par mi le cors* ouvre d'une part au héros l'espace de son avènement, c'est d'autre part l'histoire d'une *dessevrance* - celle d'un pied tranché *par mi la jointe* - qui assure paradoxalement à la fin du récit sa «conjointure».

Désormais le lai ne progresse et ne se boucle qu'en rejouant dans une enfilade de récits la «partie capitale» du *blanc pié du cerf*. Le «trancheur de pied» n'a pas complètement effacé le «trancheur de teste» (v. 296). En récapitulant ici, nous n'avons rien de moins qu'un pied *destre* coupé par un trancheur de *teste* répondant au nom de chevalier *beste*. Les harmoniques parlent d'elles-mêmes. Et dans un texte parsemé du mot *chief* (v. 389, 406, 496, 574), on pourrait, en prenant la lettre à contre-pied, sur le mode rabelaisien de la «couppe testée», lire par permutation dans le «pied du cerf» un «cief du per».

Si ce même événement se conte et se reconte, c'est que l'aventure ne prend de valeur que rapportée à la cour d'Arthur pour y recevoir le sceau de la vérité. Tout le problème étant là de produire dans le dire un effet qui puisse en garantir l'authenticité.

Voilà qui paraît simple. Mais dire toute la vérité de l'aventure est en soi une épreuve impossible et le chevalier félon l'apprend à ses dépens. Pourvu du *blanc pié* qu'il croit être une garantie suffisante pour obtenir la jeune fille, il pense abuser sans peine la cour d'Arthur.

C'est sans compter avec ce qui dans l'aventure de Tyolet s'est dérobé à son geste usurpateur et va marquer en creux son discours trompeur. Qu'une oreille lui ait manqué pour saisir le secret fuyant de l'aventure de Tyolet ou que celui-ci ait failli à en retracer tous les contours, le chevalier félon ne suscite que défiance à la cour.

Y exhiber le *blanc pié* ne suffit pas, il y faut aussi le brachet. Lui seul peut attester la vérité de l'aventure, mais en sa blancheur féerique il échappe à toute saisie et figure ainsi ce noyau d'immaîtrisable auquel doit se soumettre tout chevalier pour accéder à la souveraineté. (38)

Guidé vers Tyolet par le brachet soudain réapparu (*repairié*, v. 538) Gauvain met à profit le délai demandé par le roi pour recueillir de la bouche même du héros le récit de son aventure (v. 550). De retour à la cour, il oppose un cinglant démenti aux prétentions du chevalier félon qu'il accuse d'imposture (v. 593) et dont il frappe de nullité la parole (v. 607).

C'est là un prélude à Tyolet qui, une fois revenu, va le mettre à la question, le pousser jusqu'au point où sa parole mensongère achoppe. Et ce n'est significativement pas sur la «partie» du blanc pied que le félon se trouve confondu mais bien plutôt sur sa «contrepartie» : aussi bien les blessures infligées par les lions que leur redoublement dans le coup d'épée douloureux.

C'est en effet sur ces deux dernières questions (v. 655, 660) que la rhétorique mensongère de l'usurpateur vient à buter, qu'il avoue sa supercherie et reconnaît la «vérité» (v. 679) des paroles de Tyolet.

38. Le brachet est aussi lié à l'aventure du Blanc Cerf dans la *Seconde Continuation du Conte de Graal*. Voir à ce sujet C. Méla : *La Reine et le Graal*, p. 34. Sur la souveraineté, voir aussi le séminaire de C. Méla : «Les récits du Bel Inconnu : autour d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes», (Hiver 1983-84).

A lui seul le *blanc pié* n'a donc rien d'un trophée et la méprise du traître est de croire à sa maîtrise alors qu'elle n'est qu'illusion.

Tout se passe comme si la mutilation du cerf ne prenait sens qu'à s'inscrire en retour sur le corps du chevalier aventureux. Pour lui il s'agit, autant que d'«avoir le pied», d'«être en lui-même la blessure» infligée. Le renversement initial du «chasseur chassé» peut là encore faire image car c'est bien dans la «réversion mortelle» (v. 671) du coup porté au cerf que Tyolet touche à la vérité de l'aventure. Une «mort» en est la clef : on se souvient de celle du père dont résonnait l'ouverture du lai (v. 55) et de celle menaçante qui allait tout à la fois faire reculer Lodoër devant l'*eve hisdeuse* (v.388) et céder le chevalier félon devant le récit de Tyolet (v. 681). N'est-ce pas en fin de compte pour l'avoir traversée et en avoir assumé le «deuil» que Tyolet peut (re)naître à la vie du désir ?

Et la pucelle, *Fleur de lis ou rose novele*
[...]
en son païs donc le mena.
Rois fu e ele fu roïne.

Romaine BONVIN

LE SANG SUR LE VETEMENT :
Etude sur le conte Des Trois chevaliers et du chainse

Au point de jonction où se rencontrent de multiples réminiscences littéraires, le conte *Des trois chevaliers et du chainse* intrigue surtout par son énigmatique violence. Car ce récit signé Jacques de Baisieux joue sur la marge étroite qui sépare la courtoisie de son envers et met en œuvre, captée dans les jeux diffractés de la langue, une réflexion, qui porte avant tout sur le signe et sa lisibilité, emblématisée sous la forme d'une double épreuve.

Rappelons les grandes lignes du conte : (1)

> Trois chevaliers requièrent d'amour une dame de haut lignage dont l'époux, qui n'est pas *tornoyere*, organise pourtant les joutes auxquelles ils sont venus participer. A leur triple sollicitation, condensée en l'unique prière du plus riche d'entre eux, la dame oppose une sage réserve. Après leur départ, elle charge en secret un écuyer de leur remettre tour à tour son chainse blanc, ainsi que le message suivant : elle agréera le service d'amour de celui qui acceptera de combattre revêtu du seul chainse pour tout haubert. Les deux premiers reculent, refus qui entraînera leur quasi-éviction du récit. Ici encore, seul est exposé le conflit qui se déroule dans le cœur du plus riche, où Amour et Prouesse luttent contre Peur ; celle-ci l'emporte au cours d'une bataille dialectique qui se substitue à la véritable mêlée.
>
> Au terme d'une nuit passée auprès du chainse, pendant laquelle Amour et Prouesse vainquent Peur et Couardise, le chevalier le plus pauvre accepte. Le tournoi s'engage alors ; l'amoureux au cœur inébranlable y fait merveille et repaît son chainse déchiqueté et sanglant des coups de ses adversaires. Il en remporte finalement le prix. Entre la vie et la mort, il est ramené chez lui et n'est sauvé que par l'amour guérisseur de la dame qui, fléchie par le plaidoyer de l'écuyer, vient lui rendre de fréquentes visites.

(1) : Cette étude se fonde sur l'édition critique de P.A.THOMAS : *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, Mouton, The Hague-Paris, 1973. Elle comporte cinq récits courts : « Des trois chevaliers et del chainse », « Li dis de l'espee », « C'est des fiez d'Amours », « C'est uns dis sor les V lettres de Maria », « Li dis de le vescie a prestre ». L'incendie de la bibliothèque royale de Turin a détruit l'unique manuscrit connu qui les contenait en 1904. P.A. THOMAS en établit le texte à partir de l'édition SCHELER : *Trouvères belges du XIIe au XIVe siècle*, Closson, Bruxelles, 1876. Il place le récit « Des trois chevaliers et del chainse » dans la catégorie des nouvelles courtoises. En l'absence de toute indication de genre, c'est ici le terme de « conte » qui sera retenu, en référence au v.18 du prologue : « ... chil dont velh conter ». Jacques de Baisieux utilise de préférence dans ses autres œuvres le terme de « dit ».

Arrive alors le temps symétrique de la contre-épreuve. Le mari organise avec largesse de somptueuses fêtes. Apprenant que la dame assurera le service des mets lors d'un grand repas, le chevalier blessé lui renvoie le chainse par l'intermédiaire de l'écuyer, en la priant de le revêtir pour alléger ses peines. Celle-ci n'hésite pas à se plier au vœu de l'amant : elle apparaît donc à la table, exhibant le chainse taché de sang que'elle chérit plus qu'une parure royale, et dont la signification scandaleuse — l'amour adultère — est immédiatement perçue par les convives. Quant à son mari atteint dans son honneur, il n'en laisse rien paraître.

Jacques de Baisieux engage alors chevaliers, dames et pucelles à juger lequel, de l'amant ou de la dame, risqua la plus grande entreprise.

Epreuve et contre-épreuve. Une composition bipartite se fait jour grâce aux silhouettes épisodiques de l'écuyer et de l'époux. Celui-ci parce qu'il surgit en maître d'œuvre ambigu afin d'agencer tournoi et repas, et fournir ainsi avec une largesse appuyée, la trame à partir de laquelle se tissera la double aventure, celui-là parce que son va-et-vient la rythme tout entière. Lors du premier défi, il quitte la dame à qui *sens mesprendre (il) dist son message* (v.109), et lors du second défi, il quitte l'amant pour revenir vers elle à qui il *dist son message sans mesprendre* (v.341). Le même octosyllabe réapparaît avec une syntaxe inversée : en figurant grâce à l'antimétabole la marche de celui qui revient sur ses pas, il prélude simultanément à la réversion des épreuves.

Celles-ci, subies tout à tour par l'amant et sa dame, superposent une exigence commune : arborer un vêtement plus qu'inadéquat, intolérable. Le chainse, d'antiarmement se mue en anti-parure. Mais au-delà de cette convergence immédiate, des analogies plus discrètes jalonnent le texte : « servir la dame » pour lui (v.89) se renverse en un « servir à table » pour elle (v.331), service qui engendre par la seule force de l'anagramme ou presque, un double « vestir » aux effets opposés : honneur pour lui, déshonneur pour elle, qui l'a bien « deservi » (mérité) jugent les convives (v.358). D'ailleurs, le festin où elle fait irruption prolonge en un épanouissement inattendu une métaphore glissée lors du tournoi où l'amant alimente son chainse de coups et repaît son épée des armes d'autrui (v.244-45). Enfin, l'écuyer plie le vêtement avant de le tendre à l'amant, en un geste qui superpose l'étoffe comme le seront les deux pans de l'aventure (v.142), et la dame le replie à son tour une fois le repas achevé (v.368), en un geste qui, comme on clôt un livre, coïncide avec la fin du conte.

Ces correspondances donnent déjà un aperçu des subterfuges par lesquels les deux épreuves sont étroitement mises en regard. Mais au-delà de l'effet spéculaire, au-delà du réseau serré des motifs repris de l'une à l'autre, rejoués en sous-œuvre dans les entrelacs de la lettre, leur essentielle altérité demeure. L'amant et la dame doivent-ils en temps symétriques, relever un défi du même ordre ?

Au travers du rythme binaire imprimé par les deux temps de l'épreuve se dessine un mouvement ternaire défini par les personnages qui occupent alternativement le devant de la scène : les trois chevaliers, l'amant, puis la dame. Dès lors la configuration du conte se modifie. L'épisode central, très privilégié, — presque la moitié des vers s'écoule entre le moment où l'amant reçoit le chainse et celui où il guérit de ses blessures — se scinde lui-même en deux parties dont l'une, le débat allégorique, renvoie à un épisode précédent, et l'autre, le test du tournoi, à un épisode ultérieur. Véritable noyau vivant de l'œuvre, il condense passé et futur en un instant méridien : celui de l'ultime

hésitation avant l'épreuve, inscrite entre le « non » des chevaliers défaillants et le « oui » sans réserve de la dame. Comme si ces trois paliers reproduisaient alors la reconnaissance graduelle de la loi amoureuse, acceptée sans plus de détour.

Le prologue s'achève du reste sur un vers qui valorise le rôle de l'amant, car c'est bien de lui — et de lui seul — qu'on va parler (...chil *dont velh conter v.18).* Mais si un dessein initial érige le chevalier au chainse au centre du récit, il se retrouve en position excentrée dans les dernières lignes où s'opère un rééquilibrage des rôles : *liqueis d'iaz fist plus grant emprise : /* u chil *qui sa vie avoit mise / en aventure aimant sa dame /* u cele *ki honte ne blame / ne cremi tant ke lui irer ?* demande Jacques de Baisieux (v.379-83). Triptyque ou diptyque. Les deux pôles du texte présentent des points de vue divergents qui le dynamisent en déplaçant son centre de gravité.

Cette hésitation traduit finalement une position ambigüe à l'égard de la *fin'amor.* Le conte privilégie d'abord l'amant-modèle soumis à la dame jusqu'à la mort, puis rétablit sur le tard une parité apparente entre elle et lui qui inverse les données : c'est alors elle qui, en pseudo-Lancelot, brave la réprobation générale par crainte d'irriter l'aimé. Ainsi, à la première épreuve fondée sur les valeurs courtoises du désir, succède la seconde qui en expose la face honteuse à déchiffrer sur le chainse souillé de sang. Ce retournement imprévu implique la divulgation de leur secret, exigée par l'amant. Comme l'a souligné P.Thomas, si la règle d'or de la *fin'amor* apparaît ici transgressée — et avec quelle brutalité — le couple se place sous un nouvel éclairage, parfaitement anti-courtois cette fois-ci ; ce qui permet par contrecoup d'apporter quelque lumière à un prologue détaché, semble-t-il, du reste de l'œuvre.

Si n'était un jeu de rimes entre honneur et déshonneur préfigurant ce qui va suivre (v.7-8), cette attaque menée contre les faux amants aurait toutes les allures d'un morceau rapporté : les félons mis en accusation demeurent plongés dans un anonymat dont le voile ne se déchire qu'au v.18 avec l'irruption de *chil* qui désigne le loyal amant héros du conte. Loyal ? C'est oublier que les trois rivaux — lui compris — vont *fausement* prier d'amour celle qui se refuse (v.47) et que plus tard, dépouillé du haubert qui signifie « loyauté » selon le *Dit des fiefs d'Amour* (v.485), il conduira la dame droit au déshonneur. Fourberie du, ou des amoureux que dénoncerait alors indirectement la première partie du prologue (v.1-8) tandis que la seconde (v.10-17) viserait plutôt la dame qui leur fait face. Car le chevalier au chainse s'estimera comme les autres rivaux, dupé (*enganeis* v.305) par celle qui lui lance un défi aux couleurs de damnation et de mort : *por la biele et por truferie* (tromperie), *morte est ta chars, t'ame perie* (v.175-76). Perfidie comparable à celle des fabliaux où la femme « set mout de Renart » dont le jeu le plus innocent consiste à mettre en pièces la pelisse de son ennemi du moment (2).

Loin d'être étrangers au conte, les félons sans visage qui prolifèrent ici peuvent donc revêtir l'apparence des chevaliers défaillants et de l'amant, puis de la dame, en leur renvoyant leur reflet en négatif. Le prologue apparaît alors construit sur une bipartition peu visible qui reproduit celle de la double épreuve à venir et qui a pour pivot, là où les rôles s'inversent, l'ironique « on ne sait qui croire » (v.9). D'ailleurs un topos affleure dans les premiers vers par lequel l'auteur s'insurge contre les mensonges des mauvais conteurs ; mise en cause de la narration elle-même, car le *bel dire* ici attaqué

(2) : Sur les femmes qui « sevent de Renart » et s'entendent à tromper leur mari, voir les fabliaux *Du prestre et de la dame* et *Des braies au cordelier* où un vêtement oublié signale l'adultère.

évoque le « beau dit », formule privilégiée par Jacques de Baisieux pour qualifier sa propre parole poétique (3). L'ambiguïté du prologue qui induit celle des protagonistes, signale dès lors la double lecture à pratiquer au fil du conte, avertie du *bon semblant* et du *bel dire* fallacieux du texte lui-même.

★

Epreuves spéculaires et pourtant dissemblables. Au-delà des effets de structure autour desquels s'organise une réflexion sur la courtoisie et son envers, les enjeux du récit convergent tous vers le chainse qui réunit à lui seul un faisceau de réminiscences. Car la blancheur du vêtement rappelle les ascendances féeriques dont la dame a gardé le pouvoir guérisseur, elle dont le conte dit : *n'avoit plus bele en un roiame* (v.20). Elle a ainsi pour parente lointaine Enide, *la pucele au blanc chainse*, dont Erec démontre de vive lutte la beauté souveraine malgré son vêtement troué. Par contre, du côté de l'amant, le tournoi comporte des accents épiques qui évoquent la bataille aux portes de Thèbes où tombe inondé de sang celui qui combattait sans haubert, Athon, promis à la vermeille et blanche Ismène. Folie juvénile qui trouve un écho dans un passage du *Lancelot en prose* où se dresse sur la route du héros fraîchement adoubé, Autragait qui se bat désarmé, gardien du pavillon où se cache une silhouette féerique (4). Autragait envoyé en embuscade (*agait*), et qui, s'il n'allait être vaincu, se serait substitué à l'amoureux de Guenièvre comme nouveau défenseur de Nohaut, dont la dame lui aurait alors accordé son amour. Comment ne pas voir dans ce « grand chevalier » blessé à mort, un autre Lancelot que sa démesure amoureuse pousse à lutter désarmé pour devenir le champion de celle qu'il aime ? Si la dame interdite du conte emprunte ainsi quelques traits à la reine, le chevalier au chainse doit encore plus à son amant, même dans le temps d'arrêt marqué avant l'épreuve — *trop a a l'armer arestu, ce li samble* (v.219) — qui se souvient de l'hésitation fatale à celui qui tarde à monter sur la charrette (5).

Mais entre amour et concupiscence, l'épisode du tournoi joue sur l'ambivalence des signes vestimentaires, car si s'offrir sans protection aux coups des adversaires relève de l'exploit courtois, endosser un vêtement féminin rappelle les héros d'une tout autre littérature : ceux de la lignée des *pautonniers* démoniaques et ambigus qui changent de sexe pour mieux séduire. Tel Trubert, habillé du *peliçon blanc* qui lui permet de dépuceler la fille de son seigneur, ou le gredin anonyme beau comme une femme qui, dans le fabliau de la *Saineresse*, revêt un *chainse deslié* pour approcher une bourgeoise bien gardée.

Enfin, par-delà le *Chaitivel* de Marie de France dont P.Thomas souligne les similitudes avec le conte *Des trois chevaliers et du chainse*, épreuve et contre-épreuve réorganisent à tour de rôle deux motifs littéraires où l'amour se trace en signes sanglants sur le blanc de l'étoffe.

Le tournoi en évoque ainsi un autre, qui prend place dans le roman d'*Ipomédon* où

(3) : Voici comment débutent trois des autres prologues : « Jakes de Baisiu mainte terre / cherchié a por matere querre / de quoi peuïst faire biaz dis » (*Dit des fiefs d'Amour*, v.1-3) ; « Plusor sor l'Ave Maria / ont fait biaz dis, car il i a / matere por toz biens retraire » (*Dit sur les V lettres de Maria*, v.1-3) ; «En lieu de fable vos dirai / un voir, ensi k'oï dire ai » (*Dit de la vessie au prêtre*, v.1-2).

(4) : A. MICHA : *Lancelot*, roman en prose du XIIIe siècle, t.VII, Droz, Paris-Genève, 1980 (p.305).

(5) : Il n'existe aucune référence explicite au *Chevalier de la charrette*, mais P.Thomas relève à juste titre qu'un passage du *Dit des fiefs d'Amour* qui traite de Lancelot (v.314-23) pourrait se rapporter à la *Queste del Saint Graal* ou au *Lancelot* en prose.

s'affrontent les rivaux désireux d'épouser la Fière. A l'issue des joutes dont le vainqueur remportera la main de la belle intransigeante, le héros triomphant mais qui tient à garder l'anonymat, est trahi par sa chemise de *blanc chainsil* ensanglantée. Le vêtement prend alors valeur d'identification, puisqu'il révèle à lui seul l'amant sous les traits du bouffon couard.

Sur le second versant du conte, la blessure actualise des souvenirs d'un autre ordre où le langage silencieux du vermeil sur le blanc dénonce énigmatiquement un amour interdit. Episodes fameux où, à l'insu des amants, le sang coule : celui de Lancelot sur les draps de la reine ou celui de Tristan sur la fleur de farine. *Cant li oisiaus parmi l'air vole, / après lui ne pert pas sa voie,* dit pourtant Jacques de Baisieux au sujet d'Amour (*Dit des fiefs* v.500-01). Car par-delà le *Chevalier de la charrette* et le *Tristan* de Béroul, le conte du *chanse* porte surtout, cryptée obscurément dans son titre, la mélodie nocturne du *Laüstic* qui chante la rencontre des amants à l'origine du lai, et qui va se récrire sur une étoffe de samit. Par ailleurs, le geste violent du mari jaloux signe la mort de l'oiseau sur le vêtement de l'aimée, là où bat le cœur :

Sur la dame le cors geta
Si que sun chainse ensanglanta
Un poi desur le piz devant.(6)

Etape nécessaire à la mise en écrit pour que le poème puisse donner une voix au désir qui le travaille, la mort de l'oiseau — ou de l'amant — s'avère nécessaire, et leur trace sanglante laissée sur le chainse concrétisera dès lors l'invisible « voie » d'Amour.

Au confluent des deux sources littéraires, le conte *Des trois chevaliers et du chainse* réaménage surtout le rôle de la dame, devenue la figure semi-perverse qui induit la mort du héros. Mais une équivoque subsiste : le premier canevas oppose des concurrents pour la main d'une non-mariée, alors que le second relate un adultère qui suppose un mari bien présent. Or le poème maintient précisément une curieuse homologie entre mari et rivaux, qu'il nomme tour à tour *bacheliers*, d'où recours obligé aux périphases. A une nuance près toutefois : lui qui ne combat point ne reçoit jamais le nom pourtant quasi anagrammatique de *chevalier* réservé aux trois amoureux. Et le titre dont il se voit subitement investi à l'exclusion de tout autre, le titre tant attendu de « seigneur », ne surgit que dans le scandale des cinquante derniers vers.

Au flou succède l'effet de netteté. Mais cette autorité de dernière minute qui, à l'instar de Marc ou d'Arthur, ne prend pas les armes, se retrouve immédiatement niée par la conduite provocatrice de l'épouse. Que lui aura-t-il donc manqué ? la seule caution d'un nom. Nom royal, lui qui n'est que *bachelers de bon afaire* (v.25), nom absent, garant d'une toute puissance qu'il n'aurait plus alors été nécessaire de démontrer. Par contre, un mot contient dès le début le germe de la question à venir :

En grans mangiers et en grans dons
32 - Despendoit le sien li preudons.

Sous couvert de probité et de sagesse, *preudons* au cas-sujet condense toute l'ambivalence du mari : *dons* souligné par la rime, témoigne de la souveraine libéralité qu'il affichera, *preu* renvoie au contraire à ce qui lui fera le plus défaut : la vaillance. Entre profusion et carence, le mot résume le personnage, mot dont la scission évoque celle

(6) : J. RYCHNER : *Les lais de Marie de France*, Champion, 1978 : *Le Laüstic* (v.117-19).

qui s'opère au cœur même de celui qu'il qualifie.

Si les textes qui gravitent autour du chainse dispensent un éclairage partiel qui isole épisodes et personnages pour en mieux cerner la problématique, une référence explicite — qui n'a, elle, rien à voir avec le vêtement — informe à elle seule le conte tout entier. Celle qui fait apparaître, dans un autre passage sur la générosité du mari, le couple fameux à l'origine de la destruction de Troie :

320- Li bachelers n'ot pas cuer niche
Ki a la dame estoit maris ;
Largece amoit plus que Paris
N'amaist onkes nul jon Helaine
324- Cort tint ki ne fu pas vilaine

Sa libéralité n'irait-elle pas jusqu'au don de l'épouse, quitte à se retrouver marri et impassible au sein d'une cour avilie où, tout rire éteint, coulent les pleurs ? Ici encore, la rime évoque le drame à venir ; en recourant au topos de la largesse, elle substitue au nom d'Alexandre le Grand un homonyme : Pâris Alexandre, fils de Priam, selon la double désignation dont l'Antiquité relayée par Isidore de Séville, a légué le souvenir aux clercs médiévaux (7). Affleure, outre la possible allusion à ses défaillances au combat, le souvenir des deux étapes qui jalonnent l'itinéraire du Troyen : le jugement par lequel il départage les trois déesses en tendant la pomme d'or à Vénus Aphrodite, et l'union adultère avec la plus belle femme du monde qui en constitua le prix et dont le rapt provoqua l'ire des Grecs. Puisque le poème tout entier se présente comme un « jugement d'amour », la référence à ces deux noms dans un récit qui n'identifie pas ses héros indique à quel point la genèse du couple d'Hélène et de Pâris pourrait en occuper l'arrière-plan. Mais la charge explosive fera ici long feu : pas de bain de sang, sinon pour l'amant ; tout se résorbera dans un calme étale. Miroir brisé qui inverse les sexes, divise les rôles, les remanie ou les intervertit, le conte, affranchi de sa réminiscence mythique, en diffracte les reflets éclatés mais les réorganise en vue de sa propre logique.

Richece, proece, amor. Les dons des trois déesses, selon la terminologie de l'*Eneas* forment à eux seuls toute l'armature du conte. Voici comment dès l'entrée se présentent les protagonistes :

La dame : *N'avoit plus bele en un roiame,*
Ne plus large, ne plus cortoise (v.20-21)

...riches ere,
Le mari : *Cortois et larges despendere.*
Il n'estoit mie tornoyeres (v.27-29)

Les trois rivaux : *D'amis et d'avoir moult valoient*
Li dui, et ausi de proëce,
Mais li tiers n'ot pas grant richece (v.38-40)

Requête du premier
chevalier à la dame : *Por vos serai si preux veüs*
K'en cortoisie et en largece
Florirai et en grant proëche (v.66-68)

(7) : ISIDORE DE SEVILLE : *Etymologies* V,39,11 : « Alexander Helenam rapuit ». Pâris n'est pas un foudre de guerre. Voir à ce sujet le chant III de l'*Enéide* où il recule devant Ménélas, l'époux trahi qui le défie.

Tous emportés dans un carrousel de qualités similaires. Elles circulent avec une mobilité qui tend à abolir toute différence entre eux et créent un climat d'harmonie factice où l'on oublierait que certaines sont affectées d'une négation. Pourtant, dès l'origine, une fissure se creuse, destinée à s'élargir, entre richesse et prouesse, mari et futur ami, car l'un possède au plus haut point ce dont l'autre est démuni. Ils occupent les pôles complémentaires d'une configuration au masculin dans laquelle les deux autres rivaux, hardis et fortunés, se retrouvent dans une position médiane ; moyen-terme flatteur qui préfigure déjà la tiédeur qu'ils vont manifester face au défi lancé par la dame. Quant à leur programme : courtoisie, largesse, prouesse, l'ami authentique se réservera de le remplir point par point. Ces trois qualités inaugurales innervent donc le corps entier du poème, et si elles visent dans les prémisses de l'aventure à en indifférencier les acteurs, elles orientent par la suite les lignes de force à partir desquelles tous doivent se définir.

★

Dépassons les références extra-textuelles pour revenir à l'œuvre de Jacques de Baisieux, et plus précisément au chainse comme figure du récit qui se déploie et se reploie sur lui-même. Un détour s'impose par le *Dit des fiefs d'Amour* qui élabore un réseau de métaphores reliées au vêtement, et dont les échos se répercutent avec éclat dans le contre *Des trois chevaliers et du chainse.*

Le Dit débute là où s'achève le conte. Pour se porter garant de sa source, le texte crée un mirage d'auteur en le renvoyant à la fiction qui en est issue : Jacques de Baisieux se retrouve au centre d'une réunion courtoise qui le prie à son tour de rendre « jugement d'amour ». Or il compare la matière de son « beau dit » à une *reube vaire* (v.8), aux coloris variés et changeants. L'allusion s'éclaire lorsqu'on apprend qu'Amour se résume à une merveilleuse bigarrure :

Bien dist qui dist qu'ele est mervelhe.
130- Ne sai s'ele est blance u vermelhe
U ynde u jane u noire u perse ;
Amurs est as vilains diverse.

Amur polychrome, *Amur* « diverse », c'est-à-dire « contraire », voire « cruelle » aux vilains. A moins qu'elle ne leur apparaisse « changeante », comme une mouvance colorée défiant la description. Dès lors l'ignorance du poète (*ne sai*) s'apparente à la leur : sa vilenie à lui ne réside-t-elle pas dans le fait qu'il traduit pourtant l'insaisissable par un « membrum » que la *Poetria Nova* et le *Laborintus* mettent au nombre des couleurs de rhétorique ? (8)

Suit la cérémonie d'investiture (*envesture*) au cours de laquelle Amour donne son fief à ceux qui le méritent :

426- Amor, ce est cose seüre,
Ne conoist on se n'est a l'oevre,
Kar sa grans digniteis le cuevre
Et, por c'on nel puet vëoir,
430- Done elle as douz amanz pooir
De l'un l'autre en vesture *metre. (...)* investiture ou vêtement

(8) : Le « membrum » est une énumération dont les termes sont coordonnés. Cf. E.FARAL : *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle* Geoffroi de Vinsauf : *Poetria Nova*, chap. « ornatus facilis » (v.1120 et suiv.) et Evrard l'Allemand : *Laborintus*, (v.460 et suiv.).

Envestir ? Vos dirai coment. investir ou revêtir
436- Par faire bon otrïement
D'amors et de lor cors saisine, (...)
442- C'est k'en lor cuers aient enté
Saisine de cuer et de cors.

Au moment où se greffe dans les cœurs la *saisine amoureuse*, la cérémonie qui consacre le lien vassalique unissant le couple à son seigneur se déroule comme si les deux amants, mis sur un pied d'égalité, endossaient un vêtement grâce auquel, en cet instant précis, le fief d'Amour échappait au regard. Scène allégorique, saturée d'images qui renvoient au droit féodal, au registre vestimentaire, au pouvoir germinal de l'ente, mais scène qui dissimule sa défaillance : Amour s'efface sous le revêtement de la rhétorique. Ainsi la pratique d'écriture crée et abolit dans le même temps son propre objet, qui ne devient signifiant que dans sa disparition.

Si la « vesture » d'Amour n'est qu'un leurre où il se dérobe, qu'en est-il du chainse tailladé et sanglant ? La casuistique précieuse du Dit ne peut en rendre compte. Reste à définir en quoi, sous le *bon semblant* et le *bel dire*, le conte dissimule le *blandir* séduisant et falsifié par lequel il recrée l'aventure en deux temps de sa propre genèse, à l'image du *chanse blanc* plié et replié sur lui-même.

Relevons tout d'abord la résurgence d'une métaphore, celle de la greffe amoureuse, qui surgit dans la prière adressée à la dame par le chevalier vantard lorsqu'il tente de la fléchir :

54- Ha ! dist ilh, duce dame gente,
Mon cuer, mon cors, ma mort, ma vie
Sor vos voloir n'aroie envie
De moi greffre lessier sechier. greffe ou plume
58- *Mors sui...* mort ou mordu (9)

La parole du chevalier oscille entre « graphe » et « greffon ». Traductions d'un vœu où la symbiose entre elle et lui s'opèrerait métonymiquement, par contact. Que la dame soit le support de l'ente amoureuse, comme l'est un arbre entaillé au couteau pour que s'insère le scion promis à la floraison future (*florirai* v.68), ou le support d'une fervente inscription comme un feuillet égratigné au stylet du désir. Mais surgit une dénégation : *je n'aroie envie.* : elle oppose un vigoureux contredit aux *voloir* de la dame. Le chevalier n'ira pas jusqu'au risque de stérilité et de mort, là où le rameau se dessèche et où l'encre tarit, faute d'entendre qu'il en faut précisément passer par elle, *la mort* pour trouver *l'amor* (v.55), c'est-à-dire par la fracture du mot et son non-sens, seul susceptible de s'ouvrir aux significations renaissantes. Dès lors, sourd au pouvoir germinal du langage — tel qu'il est à l'œuvre dans le v.54 dont le sens caché pourrait être : « Douce dame, *j'ente* mon cœur, mon corps, ma mort, ma vie sur vos vœux » — il méconnaît la greffe de la *saisine* amoureuse et ne peut que renoncer à *l'envesture* d'Amour symbolisée par le chainse. D'où sa disparition du conte, puisqu'il ne peut plus en assumer l'image de la force créatrice.

Le troisième chevalier devrait donc, à la faveur d'une écoute différente de la langue en revivifier les potentialités, et par là même relancer le récit. Ainsi le v.55 : *mon cuer, mon cors, ma mort, ma vie*. Syncopé par les quatre temps de l'« articulus » — la

(9) : Selon P. Thomas, « moi greffre » pourrait être une altération de « mon greffre ».

figure qui, à l'inverse du « membrum », disjoint les termes de l'énumération — il donne naissance à tout un développement lors du tournoi ; car les mêmes vocables reviennent dans des distiques antagonistes centrés sur l'amant et son corps haché de blessures :

224- Por sa dame tel cuer recuevre
K'ilh ne crient mort ne bleceüre

234- Et s'ert ses cors forment blechiés,
Mais li cuers noient ne s'esmaie.

240- Se ses cors peuïst endurer
Ce que li cuers oisaist emprendre.

282- Mais tant a le cors entrepris
De plaies ke niens est de vie.

Epreuve dont la dame tirera les conclusions en terme de création poétique : *il a miés fait son dit estauble / ke li autre dui qui plus dissent* (v.286-87). Par ricochet, le *dit estauble* (ferme, stable) accompli dans la douleur produira spectaculairement le dit *a tauble* (v.331) du chainse ensanglanté.

Et le vêtement *depechiés* évoque jusque dans ses lettres le corps *blechié* du bachelier. Les deux syllabes qui relient ici blessure et déchirure se rattachent à tout un réseau d'échos voisins déjà perceptibles dans le prologue où *porchachier* rime avec *deschachier*. Les résonances meurtrières transparaissent à nouveau dans le cri inaugural du tournoi : *lachiés, lachiés !* (lacez ! v.157) et plus tard associent graphiquement l'acier de l'épée (*achier*) dont les coups hachent et tranchent dans le vif de la chair (*achier, trenchier*) à la souffrance (*haschiere*) du chevalier au chainse. Le débat intérieur qui l'agite avant la mêlée en précise l'origine :

Amors (...) li moustre conpangnie
186- De bele dame et d'ensengnie :
Duz regars, acolers, biaz rires,
Et baisiers, ki n'est pas li pires,
Sage parler et enbrachier.
190- S'en doit faire sa char achier
Por tant de desduis rechivoir.

Que lui désigne Amour au travers des rimes léonines, sinon se mettre à l'écoute du mot ? *Enbrachier* la dame signifie en payer d'abord le prix inscrit dans ses lettres. Autrement dit, relancer le récit en acceptant l'épreuve renvoie derechef à un processus de genèse littéraire où s'opère un travail mortifère qui brise et hache le sens du mot — *« s'en » doit faire sa char achier* — pour en révéler les virtualités d'inversion et en mériter le prix résumé dans un baiser posé sur le visage de la « dame chiere ». Ce que le texte rappelle ironiquement lorsqu'il dépeint l'un des rivaux qui, tête baissée, s'apprête à refuser le chainse, en inscrivant la récompense de la victoire dans l'expression de la défaite :

114- Un poi apres, baisant la chiere,
Entre ses compagnons repaire.

Pourtant, Jacques de Baisieux révoquait l'essence meurtrière d'Amour quand il en fondait l'étymologie :

110- A senefie en se partie
« Sans », et mor senefie « mort ».
Or l'assemblons, s'aurons « sans mort ».
Dont est sans mort ki amor a
114- Et ki en li son demor a.
Chil qui amor a, ilh a vie,
Et chil a mort ki a envie. (*Dit des fiefs d'Amour*)

Mais c'est oublier que le Dit censure à peine ce que dévoile le conte. Le « a » privatif devient ainsi au fil des vers, l'objet d'un retournement et acquiert une valeur positive inscrite dans les annominations, celle de l'avoir : « (il) a (la) mort ». Cette dialectique basée sur le contredit réfracte finalement le secret de sa propre vitalité, là où le jeu amoureux sur les signifiants est élaboré à un point tel qu'ils se muent en une suite de pures résonances où le sens surgit.

★

C'est autour de cette dernière question que gravitent les enjeux du tournoi, condensés en quatre vers :

244- De cos mengier son chanse anesse, dispose, stimule
Et d'autrui armes paist s'espee.
Tant a le char par lius copee
Ke tous li chanses en sanc bangne.

Relayant une métaphore employée dans le *Dit de l'épée* qui décrit une belliqueuse boucherie baignant dans une *sause de sanc* (v.170), le combat de l'amant se convertit en festin où l'épée se repaît des armes d'autrui et où le chainse est alimenté de coups, comme si chaque déchirure ouvrait une nouvelle bouche insatiable et sanglante. *En trente lius crüeusement / fu navreis, mais ne recroit mie,* dit-on (v.262-63) — et dans le compte des blessures résonne encore *l'ente* amoureuse greffée par incision qui trouve ici sa sinistre contrepartie. Si une allusion rôde autour des péchés capitaux de gloutonnerie et de luxure, dans la mesure où l'épreuve courtoise traduit aussi l'ardeur dévorante du désir, *mengier* (v.244) en exprime à lui seul la synthèse. Car s'y lit en clair l'*engier* — « étreindre une femme », « engendrer » — mis en place dès le moment où l'amant hésitait à endosser le chainse. Sous l'égide d'Amour le verbe émanait tout naturellement du vêtement, grâce à un enchaînement phonique qui aboutissait à la ville homonyme d'*Angiers* (10) :

212- Amors l'enhardist et conforte
Tant que del chanse *li* changiers
Al plus tres fort haubert d'Angiers
Ne li plairoit.

Le chainse *depechiés* (v.233) dénonce au travers de sa déchirure le danger de ce double péché qui pèse sur les personnages et que le *Dit des fiefs d'Amour* resitue dans une perspective biblique en remontant jusqu'à Adam et Eve. Ceux-ci déshéritèrent leur descendance *por la pomme qu'il endamarent* (v. 234) ; mordre dans le fruit se traduit par un verbe saturé où miroitent « Adam », « amer », l'« amant » et la

(10) : Sur « Angers » et ses résonances dans l'œuvre de Villon où, relié au verbe « enger » il évoque le travail de fécondation de l'œuvre poétique, voir R.DRAGONETTI : « Le Contredit de François Villon » in : *Modern Language Notes* 98, no.4, (mai 1983). Voir aussi CH. MELA : Séminaire 1985 sur le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes : commentaire sur « dongier » et « ongier » (v.1446 et 2506, éd. Roques).

« dame », allusions chiffrées au péché de chair revisité par le vocabulaire courtois.

Que le couple perdu de la Genèse se profile à l'arrière-plan ne résout pas une autre question : pourquoi l'aventure du tournoi ne donne-t-elle lieu à aucune interprétation ? Alors que revêtir le chainse était destiné avant tout à susciter les commentaires, comme s'en glorifiait déjà le rival défaillant :

(Il) dist k'al tornoi s'en parra, il s'en parera
112- Tant fra d'armes c'on en parra. on en parlera

A l'instar de la parure vestimentaire, la « parleüre » du conte résisterait-elle aux exégèses qu'on attend d'elle ? C'est pourtant là où, malgré le bouche à oreille, la prouesse de l'amant paraît insensée que le *san* se répand, pléthorique : *de cos* mengier *son* chanse anesse *(...si bien que) tous li* chanses en sanc bangne. Les jeux de sonorités révèlent sa présence obsédante, mais comme le *sanc* qui inonde le *chanse*, le *san* se perd là où il est le plus visible : dans les jeux réversibles de la lettre. Naguère Amour disparaissait au regard en s'abîmant dans le revêtement d'écriture, ici le chainse lui-même échappe à toute interprétation et devient pur signe, au moment où sur le plan littéraire il devient résonance dont les lettres se disséminent en échos tout alentour. En quelque sorte, s'expose par le *san(c)* perdu sur le vêtement déchiqueté, la face censurée du brillant « ornatus » poétique, tel que l'a formulé la rhétorique médiévale (11).

Ainsi se réalise la fausse mort du chevalier. Entouré d'une rumeur flatteuse qui le couronne vainqueur du tournoi, si couvert de plaies *ke niens est de vie*, il jure ne jamais se séparer du chainse qu'il décide — pieusement ? — de conserver tel quel, à l'encontre des préceptes d'Amour dictant que *desor li ne laise tace ne ordure* (*Dit des fiefs* v.374-75) ; *chascuns ki l'ot mult s'en merveille* (v.275). Ces propos déroutants placés sous la caution du *roi celestre*, inaugurent allusivement le retour prochain d'une autorité seigneuriale qui, à l'image d'un *roi celé* brillait par son absence durant les joutes. Car c'est bien la silhouette d'Arthur qui va se profiler dans son reflet amoindri. Arthur siégeant au repas de fête pendant lequel se joue devant la cour assemblée, l'aventure qui se soldera souvent par le déshonneur ou l'outrage infligé à la reine — ainsi dans le *Lai du Mantel*, le vêtement inconvenant trahira-t-il devant tous l'infidélité de celle que l'on croyait au-dessus de tout soupçon (12).

Encore faut-il d'abord que l'amant revienne à la vie grâce à celle qui se laisse enfin fléchir, elle qui emprunte un instant les traits féeriques de l'amie de Guigemar, soignant la blessure symbolique comme la réelle :

La dame (...) son amur li a donee.
294- Chis dons a la plaie sanee

(11) : A titre d'exemple, selon Matthieu de Vendôme le revêtement textuel se doit d'être en parfaite adéquation avec le sujet traité et s'y ajuster avec beauté, élégance et éclat, ce en quoi il se montre fidèle aux préceptes de la rhétorique ancienne (E.FARAL : op.cit. *Ars Versificatoria*,II,11). Ainsi Quintilien rejetait-il pour des raisons diverses, le discours haché, souillé de taches ou réduit en lambeaux (« Oratio incisa ») et jugeait déplacée, telle parure féminine là où il aurait fallu une éloquence plus adaptée aux joutes oratoires (*Institution oratoire* VIII, prohoemium 18 et suiv. : 5,27 et suiv. Les Belles Lettres, 1978). Nous devons à R. DRAGONETTI la problématique des rapports entre les théories et les pratiques rhétoriques de la littérature latine et française du moyen-âge, tout particulièrement sur l'usage de l'*ornatus*, des *colores*, des *flores* et de la *vestitio* (le corps-vêtement). Nous renvoyons à ses cours de 1975 (Lettre, littérature et textualité au moyen-âge), de 1977 (Les théories et les pratiques de la fiction dans la littérature médiolatine et française), ainsi qu'au séminaire de 1978 sur le *Roman de la Rose*. Voir enfin sur l'écriture de la *Vestitio*, son livre à paraître aux éd. du Seuil : *Le mirage des sources*.

(12) : Lire à ce sujet l'étude de R.H. BLOCH : « Le Mantel mautaillé des fabliaux » in : *Poétique* 1983.

Al chevalier ki plus li grieve ;
Por un petit k'il ne se lieve
Contre le duch cop desiré.

Car la joie d'amour, en renouant avec les tensions qui dynamisaient l'épisode du tournoi, en allégorise les enjeux négatifs, concentrés en cinq vers : de la mort à la renaissance, des coups meurtriers au doux choc de la rencontre, du *sanc* jailli des blessures ouvertes à la plaie d'Amour *sanee* (guérie) qui se referme, un cycle se boucle pour mieux recommencer, riche de virtualités nouvelles issues des mots revivifiés par la circulation des lettres, celles qui émanent toutes du *chanse*, germe d'écriture le plus fécond du poème (13). Il peut maintenant grâce à l'écuyer, revenir vers celle qui en assumera la contre-épreuve ; car les amants ne peuvent se passer d'un médiateur obligé dont le cheminement structure le texte tout entier et se superpose à la marche rythmique du vers lui-même comme véhicule du message poétique en son mouvement d'aller et de retour.

342- La dame tent sa main por prendre
Le chanse *ki mult ert solhiés,*
Et dist por ce qu'il est molhiés
Dou sanc *a son ami loiaul,*
346- Tient ele a parement roiaul
Le chanse, *car ors fins ne pieres*
Ne poroient estre si chieres
Ke li sans *dont ilh estoit tains.*

Ces huit octosyllabes où le vêtement se transmue sous le regard de la dame, s'articulent en deux temps marqués par le rejet du *chanse* en début de vers. Simultanément le sang fait retour deux vers plus bas, et son ultime mention au cas-sujet annonce son orgueilleuse accession au « sens » (v.349) qui sera déchiffré par tous les témoins. *On ne doit pas avoir sans paine / amor de dame soveraine* soufflait Prouesse aux trois rivaux ; en réponse, l'amant lui taille ici un vêtement à sa mesure. Et l'oxymore qui transcende le haillon maculé en parure précieuse pour célébrer l'avènement de la secrète royauté amoureuse s'insinue jusque dans l'*ors fins* où se lit une *orde* salissure : celle de la chemise comme celle du déshonneur sur lequel va se clore le conte.

Résurgence de ce qui, sous couleur de courtoisie se tramait déjà lors du tournoi, la teinture de concupiscence se lit en effet dans le sang qui entache le *parement* royal dont la souillure (v.343) évoque clairement cette fois-ci une faute d'ordre sexuel. *L'Anemi me fiert de convoitise (...) m'arme et mon cors m'a ja ataint / en noir, ki soloie blans estre* (v.106-07) se plaignait déjà le conteur dans un passage du *Dit sur les V lettres de Maria* qui, un peu plus loin, tissait de l'or précieux à l'ordure démoniaque tout un entrelacs de sonorités (14). En remontant ainsi jusqu'aux tentations de l'Ennemi on en arrive à l'origine de cette écriture sur le chainse, conçue comme un art mensonger. Ou, selon l'amant, comme un *aligemens* (v.338) ; que la dame donne à voir le chainse, dit-il : cela allègera ses souffrances–et révèlera la tromperie

(13) : La chaîne signifiante qui, sur le « blanc » du « chanse », inscrit, pour commémorer les plaies « sanées » d'un mourant, le « semblant » félon du « sanc », réactive un jeu sur la lettre qui déborde largement le cadre du conte, puisqu'on en retrouve un équivalent célèbre dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Cf. CH. MELA : *La Reine et le Graal*, Seuil, Paris, 1984, chap.II : « Le savoir en souffrance ».

(14) : *Dit sur les V lettres de Maria* : v.159-164. Cf. infra p.13

sur le vêtement comme dans le mot décomposé (*a li ge mens*). Mais que se passe-t-il réellement pendant l'épisode du repas ?

Celui-ci est passé sous silence. Une ellipse vigoureuse tait l'apparition de l'épouse : à peine endosse-t-elle la chemise ensanglantée que se racontent au passé les rumeurs remplies de tristesse qui courent parmi ceux qu'elle a servis. La transgression apparaîtrait-elle si fondamentale qu'elle se retrouverait radicalement censurée ? Que ce soit elle qui exhibe la preuve de l'adultère constitue en tout cas un dénouement rarissime, même dans la littérature des fabliaux. Même dans *Bérangier au lonc cul* où la dame parade en compagnie de son amant sous le nez du couard chevalier qu'elle a épousé, l'affront s'explique par une mésalliance grave et reste d'ordre strictement privé.

Là au contraire, il se doit d'être publié. La première épreuve exigeait sa contrepartie sous les yeux d'une assemblée qui juge — à la différence qu'ici elle déchiffre le message : *ele l'a pour faire onur / a aucun chevalier vesti*, disent-ils tous (v.360-61). Mais si le vêtement ne livre pas totalement son secret, puisqu'une coupure désunit encore les deux pans de l'aventure — que l'amant s'évanouit dans l'indéfini — pourquoi retrouve-t-il soudain une signification ? Parce qu'il recouvre enfin le corps de la dame en présence de cette figure revalorisée du droit : le mari. Lui absent, plus de transgression possible, ce que démontrait le tournoi demeuré inintelligible. Ce n'est donc que par lui que le chainse, comme pur langage de désir accède au sens, mais à un sens insoutenable, censuré précisément parce qu'il met en cause les limites d'une légalité. Celle qui garantirait finalement le code lexical, sous la figure d'un mari désarmé, dont les multiples noms, minés par une poétique qui lui échappe, ne soutiennent pas l'identité problématique. Institué et détruit simultanément et jusque dans les lettres qui le composent, le *seignor* que l'on dit *hors del sens* (v.365) aura tout de même livré, sans en avoir eu jouissance, les nécessaires matériaux de sa défaite, qui se résument à peu de chose : un *tornoi*, un *grant mangier*, des *paremens* distribués avec largesse... Dès lors, son impuissance ne pouvait se dévoiler clairement qu'affrontée au chainse ensanglanté.

Tout s'achève alors sur la désolante image d'une salle désertée, restent les époux demeurés en présence. Si son geste à elle clôt le récit en repliant le chainse, son impassibilité à lui se noie dans un négativité étale, envahie sans remous par la prolifération rythmée des vocables majeurs qui ont tissé le texte :

368- La dame al chanse reploiier
Et al regarder met s'entente.
Mult en fu a son seigneur ente,
Mais ilh ne fist semblant ne chiere ;
372- On ne l'en vit müer maniere,
Ne mains parler ne mains taisir.

Est-ce donc une nouvelle loi que le poème instaurerait ici dans le contredit, loi régénérée qui, en fondant le nouveau couple des amants, préserverait enfin la senefiance sans faille d'un message sacrilège peut-être, mais lisible par tous ? C'est oublier l'ambiguïté du signe. A l'instant où le sang fait sens sur le blanc du chainse — opération positive, puisqu'elle inscrit un « plus » sur la page vierge — il masque le principe même du manque : un *sans* (v.349), un « moins », à l'image des déchirures qui devraient lacérer la chemise, étrangement occultées. Ainsi le revêtement textuel se donne-t-il à

lire en dernière analyse, comme un semblant mensonger dont seules les trouées oubliées s'entrouvriraient sur le corps de la dame — intact ?

S'insinue entre vision révélatrice et vérité parcellisée, la déceptivité du jeu littéraire dont la dame, détentrice d'un *savoir* indéfinissable, se retrouve malgré tout maîtresse. Désignée comme *aprise* et *sage* au seuil des épreuves (v.74 et 302), mais au centre névralgique du texte comme *ensengnie* (v.186) où se chiffre le point de fuite auquel il tente de s'arrimer, sans que rien ne puisse traduire son double et miroitant secret, si ce n'est par une fracture. Celle qui s'ouvre enfin à l'autre bout du conte dans l'aveu de qui le raconte : « *ne sa ge* (je ne sais) lequel d'eux deux fit plus grande chose » (v.355) : savoir fissuré sur le *sen* à jamais perdu de ce qui échappe à toute prise. Du fond de cette interrogation renaît une fiction seconde greffée sur la première, qui en calque spéculairement les enjeux dans un mouvement de relance présagée par l'*entente* (sens obvie : « attention mêlée de désir ») avec laquelle la dame contemplait le vêtement. Désormais, la troisième assemblée sollicitée par Jacques de Baisieux pourrait réunir à elle seule les tessons de la double épreuve, pour en fondre en un ultime jugement les verdicts disjoints. *Liqueis d'iaz fist plus grant emprise ?* Mais le silence retombe sur ce leurre unitaire ; la question demeurée ouverte creuse l'espace où s'inscriront les gloses à venir, prises dans l'orbe du texte qui les regarde. *Jugiés droit, k'Amurs vos honeure.*

★

La pratique médiévale du nom d'auteur, telle qu'elle a été dégagée dans les travaux de R. Dragonetti, porte à s'interroger sur ce Jacques de Baisieux à l'existence historique aléatoire, qui produit, outre les quatre autres récits regroupés par P. Thomas, le conte *Des trois chevaliers et du chainse*. L'œuvre littéraire dont il revendique la paternité nourrirait-elle une réflexion sur le nom, conçu comme l'effet de signature qui la clôturerait ?

Relevons tout d'abord l'anonymat absolu qui frappe les héros du conte. Ami, dame ou seigneur, tous confinés dans l'abstraction de la typologie courtoise. A une nuance près toutefois : les deux rivaux défaillants apparaissent pourvus d'un nom dont la dame se révèle dépositaire. Voici en quels termes elle remet la chemise à l'écuyer : *A cel chevalier le me livre / (et li noma). Di lui, se vivre / vuet, si k'il dist, en mon service, / demain veste cest chanse riche (...) s'ilh ne le prent, va a celui / (son non li dist), di li que lui / envoie cest chanse (...) S'il nel rechoit, al tiers le porte / c'est chil qui parla a la porte / huymain a toi derrainement.* (v.87-103). Seul l'amant anonyme qui entretient une relation médiatisée avec la dame donnera suite à la fiction en acceptant l'épreuve, alors que ceux nommés par elle ne pourront souscrire à son désir. L'identification tenue secrète des deux chevaliers, dans la mesure où elle précède de peu leur disparition du récit, préfigure le surgissement du double nom, révélé celui-là, au moment où le conte va prendre fin : *Jakes de Basiu.* Et lorsqu'il apparaît, il se plie mal à la versification particulièrement contraignante qui privilégie les rimes riches et léonines, puisqu'il en forme la seule rime imparfaite (*taisir/Basiu* v.373-74). Tout se passe donc comme si l'anonymat préservait la force vive du texte en marche vers le nom propre qui le réduirait au silence.

Aux virtualités sonores de *Basiu* ou *Baisiu* répondent deux échos, localisés au temps crucial d'une incertitude, celle du troisième rival : l'amant a *baisiet mult dolcement* le chainse plus de mille fois durant la nuit précédant le tournoi (v.160), et le jour

venu, Amour lui représente ses futures délices, dont *baisiers, ki n'est pas li pires* (v.188). Sur fond nocturne puis diurne, le baiser se dessine en double leurre : l'aimée se dérobe dans la saisie métonymique du vêtement fétichisé, et l'enlacement des corps ne s'appréhende que dans l'imaginaire. Possession de ce qui échappe au jouir, jouissance de ce qui ne peut être possédé, selon la formule de G. Agamben, le baiser ne se donne ici que dans le lieu fuyant où s'aiguise le désir (15).

Le *Dit des fiefs d'Amour* s'y attarde longuement car c'est un baiser échangé qui scelle le contrat d'« envesture » entre les amants. Moins décevant puisque le geste trouve son destinataire, il *ne senefie riens fors dulchor* (v.239) en faisant *de douz cuers l'aliance* (v.200). Mais *douz* où coïncident la douceur dans laquelle se résume entièrement le baiser et la survivance d'une dualité qu'il devrait pourtant annuler, tempère par équivoque la senefiance si positive du geste en préservant un point fragile où vacille la fusion amoureuse.

Même ambivalence dans le conte *Des trois chevaliers et du chainse*, associée à une variation sur le mot *ami*. Après la requête du premier concurrent, *chascons des autres* douz a mis */ son cuer (...) au faire proyere ausi gente* (v.70-72), alors qu'à l'autre bout de l'aventure, la dame endosse la vêture d'Amour *puis ke ses* douz amis *li mande* (v.352). Rejouant ce qui vient d'avoir lieu, les mots se confondent en une union interdite, à l'image du baiser qui *doit estre li corde / de coi li doi cuer sont lïé a un* (v.454-56). Cette technique d'écriture qui brise et recompose le mot s'appuie beaucoup sur la mobilité de la lettre A, la seule qui traverse le double nom de l'auteur. *A-mor, a-prise, a-nuit, a-chier,* disloqués ou non, se diffusent souvent dans les rimes qui jouent avec l'instabilité des protoniques. D'où de fréquentes spéculations à son sujet, dont celles qui prennent place dans le *Dit sur les V lettres de Maria*. L'une d'elles renverse la métaphore citée plus haut, en relation cette fois-ci avec la vie luxurieuse du pécheur : *por ce secont A (...) me deveis vos coper le corde / dont je sui asprement loyés* (v.207-10), dit Jacques à la Vierge, glosant la cinquième lettre du nom sacré. Ainsi le A tranche ou se retranche dans les jeux vivants de la lettre grâce au chiffre V qui lui est attribué, et qui emprunte aux cisailles le graphisme de leur double lame. Par contre, l'*ABC par équivoque* de Huon le Roi y découvre une béance, celle de la convoitise, car *A veult tos tans c'on la bouce oevre* (16). Mais au-delà de ces interprétations contradictoires qui en font une lettre salvatrice ou peccamineuse, il notifie toujours en son aperture une brèche dont le conte *Des trois chevaliers et du chainse* sait imager avec éclat les valeurs reliées au désir.

Revenons au baiser tel que le définit le *Dit des fiefs d'Amour*, qui en corrige par allusion la tonalité éminemment courtoise. Car si, *en fin'amor, baisiers est de mult grant hautece* (v.238), il peut induire le souvenir des agissements parallèles des « losangiers », *la vilaine gent despite / ki d'abaisier joie se painent* (v.512-13). Le conte pratiquait déjà un jeu de mots du même ordre quand l'un des faux amants était reparti *baisant la chiere* alors que l'ami fidèle se devait au contraire *de pener a ce k'al deseure / puisse (sa) loialtés monter*. Aussi le baiser doit-il s'appréhender comme un acte sourdement menacé malgré la proclamation de ses vertus ; vertige unitaire, loyauté,

(15) : G. AGAMBEN : *Stanze*, éd. Christian Bourgois, 1981. Voir la seconde partie : « Dans le monde d'Odradek », partiellement consacrée à l'étude du fétiche.

(16) : HUON LE ROI : *Œuvres* éd. par A. Langfors, Champion, 1925 : *L'ABC par équivoque* (v.27).

élévation, peuvent coexister avec leur envers implicite : dualité, trahison, bassesse, dont un écho se répercute sur le nom de *Basiu*.

D'où la référence au baiser perfide de l'Evangile :

> *210- ...Li baisiers, ce me samble,*
> *De douz cuers fait un por raison*
> *En amurs, car sens traïson*
> *Doient estre trestot baisier.*
> *214- Por ce se Judas vout baisier*
> *En traïson Deu nostre pere,*
> *N'est drois ke baisiers le compere,*
> *Car a voit hanap ne puis boire.*
> *218- Ausi baisa il por dechoivre*
> *De voit cuer et de vuide boce.*

Prise dans une série de chiasmes où la trahison serre de près le baiser, cette plongée dans la perspective biblique se prolonge avec un passage qui justifie le geste de Judas par un audacieux renversement dialectique. Il démontre combien celui-ci fut salvateur, puisqu'en entraînant la mort et la résurrection du Seigneur, il libéra les hommes du péché de leurs premiers parents pour les rendre à *joie et amurs, sens et proëce.* (v.237). Faute originelle dont l'ombre rôde lors du tournoi relaté par le conte. Mais s'y rejoue aussi, en se fondant à elle, une authentique Passion courtoise, induite par les embrassements décevants de la nuit et du petit jour, grandie de la réminiscence altérée, méconnaissable, d'un autre sacrifice.

Encore l'amant ne meurt-il pas en croix. Voyons comment un homonyme, Jacques de Voragine, débute dans la *Légende dorée* son commentaire sur saint Jacques le Mineur :

> « On le nomme frère du Seigneur, parce qu'il lui ressemblait au point que beaucoup les prenaient l'un pour l'autre en les voyant. Ce fut pour cela que lorsque les Juifs vinrent se saisir de Jésus Christ, de peur de prendre Jacques à sa place, Judas qui, vivant avec eux, savait les distinguer, leur donna pour signal le baiser. » (17)

Rapprochement éclairant qui relie le baiser félon au nom de Jacques. Celui-ci, toujours selon la *Légende dorée*, remonte entre autres à « jaculum » : javelot, et « cope » : coupure, puisqu'il souffrit le martyre « coupé par le fer ». Pris dans le vertige de la vision gémellaire du Christ et de l'Apôtre, en se substituant alors à la Crucifixion, les coups portés à l'amant semblent naître de la rêverie étymologique sur le nom de Jacob. Mais cette obscure sanctification de l'épreuve ne peut se détacher de son autre pôle de lecture. L'hagiographie trouve sa contrepartie dans les tourments infernaux, comme le supplice de saint Jacques dans celui de Judas : Judas agrippé au rocher, battu par les vagues, tel qu'il apparaît aux navigateurs embarqués sur la nef de saint Brandan, mais surtout Judas au corps déchiqueté par les broches des démons, au visage enveloppé d'un dérisoire morceau de drap.(18)

Ainsi le baiser, au centre du triangle formé par Jésus, Jacques et Judas, rend compte

(17) : J. DE VORAGINE : *La Légende dorée*, trad. de J-B.M. Roze, Garnier Flammarion, 1967.

(18) : BENEDIET : *Le Voyage de Saint Brandan*, texte et trad. de I. Short, 10/18, 1984 (v.1221-38)

à nouveau des valeurs bibliques détournées dans le conte *Des trois chevaliers et du chainse*. Cet éclairage indirect dispensé avant tout sur le calvaire de l'amant confirme combien l'épisode médian ne peut se lire que relié à une problématique engageant simultanément salut et damnation. Double orientation qui mérite un dernier correctif. Si le nom peut générer l'image de l'amant-martyr, la vision qui superpose les corps lacérés de Judas et du chevalier au chainse convoque maintenant celle de Jacques le conteur, à la chair déchirée par l'âpre épée de convoitise, tel qu'il surgit, *batu de glotenie et de luxure*, dans le *Dit sur les V lettres de Maria* (v.99-105). Un peu plus loin, toujours en proie aux attaques de l'Ennemi, il confesse à la Vierge Dame :

Dame, je n'ai sor moi entier
Orelhe, ols, lengue ne boche,
Cuer, piet ne main, dame tres duce
Ke n'i soie ferus a mort.
Si tres crüeusement m'amort
De ses ors dens envenimeis
Ke se jus de moi ne limeis « Vous ne détruisez » ou « limez »
Tout ce venin et cele ordure,
Ja mais por or ne paine dure (var. Scheler)
N'iere garis ne respasseis.

La tentation au jardin d'Eden engendre par filiation indirecte une mêlée allégorique où se plantent dans le corps meurtri de Jacques les dents venimeuses du serpent. Elle dénonce à la rime les liens organiques qui rattachent au motif de la mort spirituelle (*a mort*) celui de la morsure maléfique (*amort*), et, en dernière analyse, terriblement séduisante (*amor*). Dans la version courtoise, seule la poitrine de l'ami — là où se loge Amour — se retrouvait percée de coups, mais une scène étrangement voisine se rejoue ici dans le lacis mouvant des mots, qui délivre la Dame salvatrice de son pernicieux envers.

Mêmes résurgences dans le *Dit de la vessie au prêtre*, où apparaissent au seuil du récit les cupides frères de *Saint Jakes* issus d'*Anwier*, ville d'envie, sœur lointaine de la cité d'*Angiers* (19). A l'affût d'un bon repas, ils débarquent chez un prêtre mourant d'hydropisie qui ne les gave que de promesses. Retournés au couvent. les goulus festoient la nuit entière avant de revenir en force, l'ermite Guillaume en tête, pour s'enquérir de l'héritage escompté — et n'y recevoir qu'une *truffe* : la vessie de l'hydropique, qui leur conseille d'y mettre du poivre, en leur renvoyant ainsi la paraphase épicée de leur discours gonflé de vent. Avidité et langage frauduleux rejoignent ici toute une littérature accusatrice qui, au même titre que les autres ordres mendiants, prend les Jacobins en point de mire, depuis la *Description des Religions* (de Huon le Roi) où, astreints au jeûne, ils côtoient pourtant les *couvoiteus* dissimulant leurs provisions de bouche, jusqu'à la *Voie d'Enfer et de Paradis* (de Jehan de le Mote) où ils se retrouvent enjôlés par Luxure, fille de Gloutonnerie. Rutebeuf, quant à lui, résume dans le *Dit des Jacobins* cupidité et débauche en une formule acérée : *L'en dit : « Lechierres leche », més il sont mordeor.* (20)

(19) : *Dit de la vessie au prêtre* (v.40-41). Les Jacobins ou frères de saint Jacques appartiennent en fait à l'ordre de saint Dominique, sis au début du XIIIe siècle rue Saint-Jacques à Paris. (Tobler-Lommatszch)

(20) : RUTEBEUF : *Œuvres complètes*, publ. par E. Faral et J. Bastin, éd. Picard, 1977 : *Des Jacobins* (v.36).

Jakes de Basiu, nom d'auteur coupé de la fiction qu'il crée ? Le conte *Des trois chevaliers et du chainse* spécule sur son effet d'étrangeté, puisqu'il se détache sur l'anonymat de ses héros. Mais à suivre les pistes tracées ailleurs, toutes convergent vers le lieu méridien où le bachelier démuni se transmue en amant. Les baisers ébauchés dans le nom de Baisieux le convient à une épreuve de mort durant laquelle, de saint Jacques aux Jacobins, se profile une déchéance : celle qui imprime en filigrane le supplice du luxurieux dans le martyre courtois. Ainsi s'esquisse une réflexion tout entière centrée sur l'oralité, où la multiplication des plaies renvoient à autant de bouches ; car baiser, morsure et dévoration fondent l'imagerie d'une parole dorée, plurielle et frelatée que dénonçaient déjà les premiers vers. Là s'exerce, loin de ceux qui n'ont plus à se faire un nom, la quête du renom à se forger dans un tournoi de lettres, pour que s'illustre, corrodée de l'intérieur, la duplicité d'une poétique au travail. En remémorant, par l'imperfection de la rime l'irruption du tiers amoureux qui contrevient à l'union légitime des époux, le nom d'auteur pourra dès lors surgir de l'œuvre où il s'abîme, pour usurper le lieu seigneurial d'une identité retrouvée. Dernier leurre où se joue la ruse d'une écriture épuisée dans le nom qui la résume. Mais d'où qu'on le regarde, pointent toujours les anamorphoses du désir, à l'image de la double brèche qu'y ouvre le A, entraînant derrière lui l'alphabet de la narration.

Roger Dragonetti

QUI EST L'AUTEUR DU COMTE D'ANJOU ?

Les auteurs du moyen âge savaient que la mise en aventure d'un nom et celle de l'œuvre pouvaient participer d'un seul et même désir d'invention, autrement dit, que l'œuvre et sa signature s'écrivaient l'une par l'autre, se frayaient un chemin en direction d'une identité disparue et dont la lecture relance la quête.

Le *Roman du Comte d'Anjou* (1) illustre de la façon étonnante l'art subtil avec lequel le romencier a su jouer des effets de cette signature et en pratiquer l'esquive tout en y faisant allusion de façon, sinon précise, du moins suffisamment insistante pour que le lecteur, attiré dans l'avanture du récit, se sente investi du rôle de déchiffreur d'énigmes. Montrer que cette énigme n'a rien à voir avec la découverte d'une réalité historique, mais beaucoup avec l'écriture de l'œuvre, tel sera l'enjeu de cette étude. Voilà pourquoi l'hypothèse, qui attribue à *Jehan Maillart* la paternité de ce roman, n'apporte, selon nous, qu'une solution décevante.

Ce nom, qui revêt aujourd'hui la force d'une évidence, résulte d'une argumentation d'une extrême fragilité et n'a pour elle que l'autorité du *magister dixit*, mais, comme le disait saint Bernard, *amor nescit reverentiam*.

Pressés de parvenir à des résultats positifs, les médiévistes, et parmi les plus éminents, ont cédé une fois de plus au piège de l'identification biographique en négligeant non seulement les aspects formels du récit, mais la lecture du sens le plus obvie du passage de l'envoi, où l'auteur propose, au lecteur, le chemin à suivre pour découvrir la signature du texte. Bref, le nom de *Jehan Maillart* n'est, pour nous, que l'effet d'une méprise.

Avant d'entrer en matière, il convient de formuler quelques remarques générales sur l'*envoi* (2) du Roman, où le lecteur est invité par l'auteur à trouver son nom et son surnom.

Il faut noter que l'argument de la signature cryptique s'accompagne dans l'envoi d'un aveu de faiblesse, voire d'impéritie. L'auteur, jouant la modestie, confesse qu'il est dépassé par l'exigence d'un art, dont il ne maîtrise pas la science, et

1. Les textes sont cités d'après l'édition Mario Roques, Paris, Champion (CFMA), 1974.

2. Ce qu'on appelait *envoi* dans la chanson courtoise, était réservé aux derniers vers contenant en général la dédicace de l'œuvre, souvent conçue comme une sorte de message. Ici, dans le *Roman*, l'envoi comporte un assez long développement (8061-156) où, après avoir terminé le récit, l'écrivain s'explique sur son art et la signature cryptique du roman, le tout s'achevant sur l'adresse au destinataire.

où il avance, un peu à l'aveugle, comme s'il en était encore toujours à ses premières armes. L'œuvre laborieuse se donne à lire comme le travail d'un homme dont la *rudesse* semble manquer des ressources de la *subtilité*. D'où l'auteur conclut qu'il aura besoin de toute l'indulgence du lecteur :

Ne grant senz n'ai pas aüsé :
Si m'en aiez pour excusé (8117-18)

N'en croyons rien : toute cette mise en scène de la rudesse de l'écrivain fait partie des ruses rhétoriques ; effets de discours, dont les lieux communs appartiennent, depuis l'antiquité, aux topiques de l'exorde et de la conclusion (3). Car la question n'est pas d'adopter tout simplement une attitude modeste pour s'attirer la bienveillance du public : l'orateur ou l'écrivain sont depuis toujours des acteurs de la modestie et de la sincérité. L'artifice consiste à feindre la maladresse pour faire valoir, par voie détournée, le sentiment que peut avoir l'écrivain de la perfection d'un art, où l'aveu de la *ruditas*, ou du manque, ne vise qu'à produire la fleur de cette perfection même comme effet d'une seconde simplicité ou de ce qu'on appelle, dans les rhétoriques, le *naturel* de l'art.

Un Pierre Damien (4) (XIe s.), un Rutebeuf, un Guillaume de Machaut, un Jean Molinet (5), un Montaigne (6), jouent constamment avec la rhétorique, et contre elle, sur la corde de la *rudesse* et du *naturel*. Voilà pourquoi Rutebeuf pouvait dire :

Rustebués oevre rudement,
Sovent en sa rudece ment (7).

C'est bien aussi de ce mensonge que fait partie la rudesse de l'auteur du *Comte d'Anjou* : un art dont la subtilité prend le masque de son manque et dit une chose pour en faire une autre.

L'insistance que met le romancier à se complaire visiblement dans l'étalage de la médiocrité de son art, jusqu'à en faire pratiquement l'argument de tout l'envoi, donne à penser. C'est à plusieurs reprises qu'il revient non seulement sur la rudesse de son intelligence, mais encore sur la peine que lui a coûtée la composition de l'ouvrage, au point qu'il a fallu prendre des moments de repos (*mainte reposee*, v. 8086), qui ont duré parfois *trois anz tous plainz* (v. 8087).

Tout l'envoi porte les signes de cette stratégie rhétorique, par où le romancier ne perd jamais de vue l'appel à l'indulgence du lecteur ni, encore moins, le désir d'être entendu par le destinataire. Autrement dit, tout se passe comme si l'œuvre avait été écrite sous le regard d'un lecteur exigeant et dans la crainte que celui-ci, décelant une maladresse (*qui male fachon i verra*, v. 8078) n'exprime une critique trop acerbe sur la rudesse d'esprit que le romancier, jouant la sincérité, s'est imputée à lui-même.

3. Cf. CURTIUS, *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. Bréjoux, Paris (PUF), p. 104.

4. Petrus Damianus, grand contempteur du siècle, mais grand virtuose du style, ne cesse de feindre la *rudis simplicitas* de son écriture et le *sermo pauperculus* de son discours. Cf. à ce sujet, A. CANTIN, *Les Sciences séculières et la Foi, les deux voies de la science au jugement de Pierre Damien*, Spoleto, 1975, p. 335 sq.

5. Voir J. CERQUIGLINI,*«Un engin si soutil», Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe s.*, Paris, Champion, 1985.

6. Voir en particulier le livre I, chap. XXVI de *L'Institution des enfants.*

7.*Le Sacristain et la femme au chevalier*, éd. Bastin-Faral, II, p. 234, v. 759-760 ; Voire aussi notre étude, *Les poèmes de la «griesche»*, in *Présent à Maldiney, l'Age d'homme*, Lausanne, 1973, p. 87-89.

On reconnaîtra que c'est beaucoup de précautions prises contre ce redoutable lecteur, eu égard à cette impéritie que l'auteur prévoyant a pris soin de mettre en scène, avec un zèle dont l'excès risque de paraître suspect. Il suffit en effet de lire attentivement ce plaidoyer à double entente pour voir aussitôt affleurer, entre les aveux touchants du romancier en défaut de talent, un désir de perfection qui a requis une longue étude et de «longues veillées» (v. 8130).

Ainsi, deux voix contraires s'enchevêtrent et même parfois se brouillent. Comment savoir, en effet, si les *mainte reposee* sont dues au fait que le poète s'est trouvé engagé dans d'autres occupations, comme il semble le dire :

Car ailleurs avoie a entendre (8090)

ou si cet *ailleurs* ne se confond pas avec le lieu d'une évasion nécessaire au poète, disons même une fuite dans le rêve, et dont la faute n'est telle qu'en regard d'une logique de la raison :

Se faute y a, n'est pas merveille,
*Car a la foiz *parfois home sommeille (8091-92).*

Ne dit-on pas : *dormitat aliquando bonus Homerus ?* Les images du rêve dissimulent une vérité profonde pour maints poètes du moyen âge. Quoi qu'il en soit, il faut noter que, dans la suite de l'envoi, le romancier, haussant le ton jusqu'à l'invective, s'en prend aux envieux qui ont eu l'audace de faire des reproches à son œuvre :

Et se je ne me puis estordre
Qu'aucun ne me veille remordre
Par anvie qui tout deveure,
Je pri a Dieu que il enqueure
La maudichon d'un aucteur sage
Qui dit ainsi en son langage :
«Tu, anvïeus, qui vas crollant
*Le chief et qui va reboulant *rechignant*
A lire cest oevre nouvelle
N'a ton cuer ne puet sambler belle,
Vers tous puisses avoir anvie
Et vers toi ne l'ait nus en vie ! » (8093-8104)

Face au mépris de ces envieux, l'écrivain, où l'on n'aura aucune peine à deviner l'*auteur sage*, proclame hautement la nouveauté et la beauté de son œuvre, sur un ton d'agressivité évidente et qu'on n'était pas en droit d'attendre d'un écrivain si modeste. Voici donc l'autre face de l'écrivain-rhéteur ! Le poète, toutes griffes dehors, se révèle, tout à coup, fort d'un savoir capable de mener l'ouvrage à un degré de perfection, où rien ne doit plus être ajouté ni enlevé, ce qui sous-entend le sentiment d'une maîtrise dans la ruse de l'art et une obstination, dont la fin de l'envoi porte l'accent et l'empreinte :

Veillier m'a fet et labourer
Tant qu'il ot sa perfection
En l'an de l'Incarnation
Mil trois cent et quatre foiz quatre,
Sanz rienz adjouster ne rabatre (8152-56).

Rudesse, subtilité n'auront servi qu'à fournir au lecteur le témoignage d'un

écrivain qui situe, dans le manque, le secret des plus hautes conquêtes de l'écriture. Il s'agit donc de ne pas se méprendre sur la mise en œuvre de l'impéritie. Il faut entendre ces jeux comme l'effet d'un style dont la contre-diction est exactement du même ordre que celle qui fait dire à Arnaut Daniel :

Je chasse le lièvre avec le bœuf
Et nage à contre-courant (8),

métaphore exemplaire de ce que pouvait signifier le travail de l'écriture chez les grands poètes et parmi les plus subtils. Ils savaient que c'est en poussant pour ainsi dire à bout la maîtrise qu'ils rencontraient son impossibilité, l'absence de tout pouvoir.

Il convient de se reporter à présent au problème de la signature, inclus dans deux passages de l'envoi. Dans le premier, l'auteur déclare que son lecteur n'aura pas grande difficulté à trouver le nom et le surnom du romancier, vu la rudesse et le peu de subtilité de son *enging* :

Je, qui a ce dit rimoier
Ai voulu mon dit emploier
Et lonc temps y ai mis m'estude,
Comment que mon enging soit rude,
Veil qu'en puist en ce meismes dit
Trouver mon non sanz contredit,
Qui avoir en veult connoissance,
Et mon seurnon, sanz decevance.
Je n'ai pas molt hanté tel chose,
Ainz pesche au mail art qui enclose
N'est pas en moi, ne la science
Par quoi sache si grant sentence
Si a droit en rime comprendre
Qu'il n'i ait asséz a reprendre (8061-75)

Moi, qui ai voulu employer ma parole pour rimer ce conte et qui y ai mis longtemps mon zèle, bien que mon intelligence soit rude, je veux que celui qui désire connaître mon nom, sans contredit, puisse le trouver dans ce même dit, ainsi que mon surnom, sans tromperie. Je n'ai pas souvent fréquenté telle chose (art d'écrire), je pêche plutôt au maillet (à l'aveugle ?- (9)) un art que je ne possède pas en moi, ainsi que la science, grâce à quoi je serais à même de mettre, comme il se doit, une grande pensée en rime, de telle sorte qu'il n'y ait assez à redire.

Tels sont les vers qui ouvrent l'envoi. Un peu plus loin, le romancier reprend la même discours, mais pour indiquer au lecteur comment arriver au déchiffrage du nom et du surnom :

Qui voudra son senz esprouver
A mon non en ce di trouver
Et mon seurnon, prengne avisance,
Puis le vers ou est «decevance»,
En deus verséz qui aprés viennent

Celui qui voudra mettre son intelligence à l'épreuve pour trouver mon nom et mon surnom dans ce dit, qu'il regarde attentivement, à partir du vers où se trouve le mot «*decevance*», les deux

8. Texte en a. prov. : e chatz la lebre ab lo bou
e nadi contra suberna (X, 44-45)
Edition Toja, Florence, Sansoni, 1960

9. Gaston Paris, traduit *pêcher au mail*, par «pêcher de façon à ne rien prendre». De la locution *pescher au mail* que Cotgrave interprète de trois façons différentes : «*Foolishly to talke much, or make a great bruit, of a project, thereby discovering and disappointing it.*» Gaston Paris, conclut par une supposition tout à fait gratuite : «On ne voit pas clairement, par ces trois passages, dit-il, s'il y avait réellement un engin de pêche appelé *mail*, ou si la locution *pêcher au mail, au maillet*, n'est pas purement ironique pour dire : «pêcher de façon à ne rien prendre. D'autre part, Gaston Paris n'a pas retenu la note de son correspondant, J. Protat, selon lequel, la pêche au maillet était fort en usage, en hiver, sur les lacs du Haut-Jura, lorsqu'ils sont couverts de glace. Pêcher le poisson au mail consisterait à prendre le poisson sous la glace», cf.*Romania*, XIX (1890), p. 108 et note 3.

Asséz tost et si s'entretiennent, *Car illecques les trouvera* *Qui soutilment i gardera.* *Si n'est pas la subtilleté* *Molt grant, car avec rudeté* *N'est pas subtilleté norrie,* *Ainz est sa rachine porrie,* *Ne grant senz n'ai pas aüsé :* *Si m'en aiéz pour escusé ! (8105-8118)*	versets qui viennent assez vite après et qui se tiennent ensemble, car c'est là que, celui qui y regardera subtilement, les trouvera. Mais la subtilité n'est pas très grande : elle ne se nourrit pas de rudesse, bien plutôt fait-elle pourrir sa racine. Je n'ai donc pas usé d'un grand savoir : veuillez m'en excuser !

Munis de ces indices, les médiévistes se sont mis à la tâche. Et puisque le mot *decevance* figure dans le premier passage cité, au début de l'envoi (v. 8068), il était naturel de penser que les noms en question devaient nécessairement se trouver dans les deux vers qui suivent, et qui plus est, *s'entretiennent* par la rime. Il importe de préciser que ces versets (8069-70) diffèrent quelque peu dans les deux seuls manuscrits connus, *A* et *B*, le premier étant considéré comme le plus ancien (10).

Pour résoudre l'énigme de la signature, l'abbé de la Rue (11) s'est servi du manuscrit *B*, dont la leçon se présente ainsi :

Je nay pas *han*te telle chose
Ains pesche *alart* qui enclose (8069-70)

L'abbé de la Rue, bricolant quelque peu, était parvenu, en additionnant les trois premiers mots que nous avons soulignés, à fabriquer le prénom de *Jehanins* (*Je- han- ains*) alors que le nom était donné comme à l'évidence dans *alart*. Ainsi naissait d'une généalogie de la lettre, le personnage de *Jehanins Alart*, l'auteur présumé de notre Roman.

Quant à Paulin Paris, il reconnaissait, avec plus d'imagination que celle de son devancier, le bien fondé du nom de *Alart*, mais comme il avait lu *haute* au lieu de *hante* (v. 8069), il en avait conclu, à partir d'une spéculation sur *haute* et *pesche*, à une nouvelle naissance, ou plutôt à trois formes possibles d'enfantement de noms : *Alart* devenait, cette fois, le prénom d'un personnage, dont le nom pouvait être *Peschotte* ou *Haute Pesche*, ou encore *Peschanté*.

Le moins qu'on puisse dire c'est que, si la lettre se révèle ici d'une étonnante fécondité, en revanche c'est l'identité du nom propre qui devient problématique.

Il est vrai que cette lecture n'a pas été retenue par Gaston Paris, qui a préféré porter son choix sur le manuscrit *A*, dont la leçon est différente :

Je n'ai pas ml't *hante* tel chose
Ainz pesche au *mail.art* ꝗ ēclose (8069-70)

Gaston Paris retient, à une petite différence près, la leçon de ses prédécesseurs pour ce qui concerne le prénom de *Jehan* (Je - han), tiré exclusivement du premier vers, alors que le second vers allait fournir au chercheur le nom de *Maillart* : il suffisait de remplacer le point, du vers 8070, par un l :

10. Selon M. Roques (cf. éd., pp XVII-XVIII), le *ms.A* aurait pour lui l'avantage d'être à peu près contemporain de l'auteur et d'au moins cent ans plus ancien que le *ms.B*. A noter que les deux manuscrits sont très proches l'un de l'autre au point que l'éditeur a pu emprunter à *B* de quoi combler les lacunes accidentelles de *A*.

11. *Essais historiques sur les Bardes*, I, p. 190 ; voir aussi l'éd. Roques, Préface, p. IV.

Ainz pesche au *mail l'art* q(ui) e(n)close

Mais ce n'est pas tout, car il fallait encore que ce personnage pût revêtir une certaine ressemblance historique, se rapporter à un poète ou à un clerc qui aurait vécu à l'époque précisée, par le romancier lui-même, à la fin de l'envoi :

En l'an de l'Incarnation
Mil trois cent et quatre foiz quatre (8154-55).

Dès lors, il a fallu recourir aux archives en utilisant le procédé bien connu de l'homonymie. Fort heureusement, le nom de *Jehan Maillart* était relativement fréquent à l'époque. Les recherches menée par Ch.-V. Langlois avaient permis d'aboutir à une «identification vraisemblable (12)». Parmi les notaires de l'*Hôtel du Roi*, figurait un *mestre Jehan Maillart*, qui aurait exercé sa profession sous le règne de Philippe le Bel et dont la fonction était celle de *clerc du secret* (13). La date du Roman, 1316, pouvait convenir à ce personnage, mort en 1327.

Il aura donc suffi d'une certaine *vraisemblance* pour transférer les attributs d'un personnage connu à son double inconnu. Cette identification purement imaginaire, dont on fait valoir la vraisemblance sans autre indication que celle d'un rapport de simple homonymie et de profession, est un procédé constamment en vigueur chez les médiévistes dans leur méthode historique.

Disons pour conclure que H. Suchier avait adopté l'interprétation de l'abbé de la Rue en appelant *Jehan Alart* l'auteur du *Comte d'Anjou* (14). Gaston Paris, préférant le manuscrit *A*, optait pour *Jehan Maillart*, avec d'autant plus de conviction que Ch.-V. Langlois lui fournissait ce qu'il fallait d'éléments pour donner à ce nom une couleur d'historicité. Rien de plus, par conséquent, qu'un effet de ressemblance sans l'ombre d'une preuve tangible.

Or, de tout ce bricolage, il est résulté, par la suite, que le nom de *Jehan Maillart*, passé en force de chose jugée, figure bel et bien, à titre d'auteur, sur la couverture de l'édition la plus autorisée du *Roman du Comte d'Anjou*. Autrement dit, ce qui n'était que pure invention est devenu un fait historique dans la critique philologique moderne. Il est tout à fait clair que, si la rigueur scientifique a pour but de réduire le nom propre à une pure identité biographique, au sens le plus banal du terme, pareille méthode ne saurait admettre que, selon la leçon de tel ou tel scribe, le nom de l'auteur du même Roman puisse changer d'un manuscrit à l'autre.

Il est vrai d'autre part que les déchiffreurs modernes n'ont fait que répondre à l'appel du romancier, ce qui revient maintenant à s'interroger sur la manière dont ils ont procédé.

Assurément, ils ont fait de l'historique et non du symbolique, comme nous venons de le dire, mais, à voir la fragilité de leur argumentation, une autre question se pose. On se demande si, par hasard, en suivant, ou croyant suivre, les indications de l'écrivain et, qui plus est, négligeant jusqu'au sens le plus obvie du texte, les cher-

12. *La Vie en France, au moyen âge de la fin du XIIe s. au milieu du XIVe s., d'après des romans mondains du temps*, 1924, p. 260-264.

13. *Ibid.*

14. *Oeuvres poétiques* de Philippe de Beaumanoir, I, XXXVII, n. 1 (S.A.F.T.).

cheurs ne se sont pas trompés sur le passage à décrypter (15). C'est ce que nous pensons. Le retour au texte porte quelquefois des fruits inespérés. Lorsqu'on se trouve en présence d'un écrivain de cette trempe, une lecture attentive du texte s'impose d'autant plus que l'auteur invite ses lecteurs à chercher l'énigme de sa signature avec *avisance* (v. 8107) et *soutilment* (v. 8112).

C'est ce que nous avons fait, ou tout au moins tenté de faire, en constatant, une fois de plus, combien l'imaginaire du fait réel bouche l'accès à la langue insinuante du vers, a fortiori, comme c'est le cas ici, quand elle prend le masque de la *rudesse* pour renforcer la *subtilité* du discours à double fil de l'écrivain.

Rappelons d'abord que, dans le prologue, l'auteur avait manifesté son intention de *rimer* une aventure *véritable* (37-38). Pas question d'écrire des *bourdes* (v.3), mais un récit véridique. Pour renforcer l'artifice de crédibilité du roman, le poète se réclame d'un *preudomme* (v. 48), digne de foi, dont le nom (*seigneur de Wirmes*, v. 8121) n'est révélé que dans l'envoi. Or, c'est précisément ce seigneur qui, après avoir raconté l'histoire du comte d'Anjou à l'écrivain, lui avait demandé de la mettre en rime :

Qui me pria que tant feïsse
Pour li qu'en rime le meïsse.
Et je, pour sa volonté faire
Et que cil qui l'orront retraire,
Pour la biauté et l'acordance
De la rime, i truissent plesance,
Me sui je voulu entremetre
De l'aventure en rime metre (53-60)

Et n'est-ce pas à cette même aventure de l'inceste qu'il est fait allusion au début de l'envoi, dont il faut relever qu'il vient à peine de commencer et que, pour cette raison même, l'auteur ne pouvait pas dire qu'il y avait consacré beaucoup de temps ?

Je, qui a ce dit *rimoier*
Ai voulu mon dit *emploier*
Et lonc temps y ai mis m'estude
Comment que mon enging soit rude,
Veil qu'en puist en ce meïsmes dit
Trouver mon non sans contredit,
Qui avoir en veult connoissance,
Et mon seurnon, sans decevance.
Je n'ai pas molt hanté tel chose
Ainz pesche au mail art qui enclose... (8061-70) (16)

15. Si le nom et le surnom de l'auteur avait dû se trouver dans le passage de l'envoi, où les philologues ont cru devoir les situer avec tant de certitude, on ne comprendrait pas comment il se fait que le scribe du manuscrit *B* se soit permis de varier la leçon du *ms.A* (ou de l'une de ses copies) précisément en cet endroit où (à tout le moins selon le critère moderne de l'identité biographique d'un nom d'auteur pour une même œuvre) le nom à trouver dans le texte aurait dû être le même que celui du *ms.A*, alors qu'il n'en est rien. Si le scribe du *ms.B*, tenant compte des indications de l'auteur, n'a pas retenu le passage de l'envoi privilégié par la philologie moderne, s'il s'est permis de ne pas respecter la leçon du *ms.A*, c'est qu'il a estimé qu'il fallait chercher ailleurs la signature de l'œuvre. En tout cas, le passage que nous avons trouvé est identique dans les deux manuscrits.

16. Pour la traduction cf. supra et note 9.

Le sens obvie des deux premiers vers ne laisse aucun doute : le poète donne à entendre qu'il a mis en rime, dans «sa propre écriture» (*mon dit*, v. 8062), l'«aventure» rapportée par le *preudomme* du prologue (*ce dit*, v. 8061).

Il est clair, par conséquent, que le *meïsmes dit* du vers 8065 vise le «conte» et non l'envoi dont, de toute évidence, le seigneur de Wirmes n'a pu fournir la matière, pas plus qu'il ne pouvait prévoir -faut-il le dire ?- sa propre mort, mentionnée dans la dédicace à la fin du livre.

Ce serait donc une erreur, à notre avis de partir, comme l'ont fait les médiévistes, du mot *decevance*, de ce passage de l'envoi (v. 8068), pour détecter la signature dans les deux vers qui suivent ce terme. C'est donc toujours à ce «conte» que le lecteur se trouve convié au vers 8106, là où l'auteur indique la voie qu'il s'agit de suivre pour, dit-il,

... mon non en ce di *trouver (8106).*

On pourrait nous rétorquer que dans les vers qui *terminent l'envoi*, celui-ci fait corps avec le «conte» :

Ci faut le dit *du noble conte*
D'Anjou, qui a sa fille honte
Requist et la volt defflorer (8149-51)

Soit, mais l'écrivain, dont la subtilité n'est plus à prouver, joue, comme au début de l'envoi, sur le mot *dit* pour mieux piéger le lecteur, encore que, à la fin de son discours, il tienne à préciser la matière de ce *dit*, en la limitant expressément à l'aventure de l'inceste.

Il va de soi que ces remarques postulent que le mot *decevance* de l'envoi (v. 8068) n'est qu'un piège posé par l'écrivain, dont la pensée tournée ailleurs, vise en réalité le «conte» proprement dit. Ce qui implique que le mot *decevance* puisse figurer dans le récit de l'aventure et que, en suivant les autres indications fournies par le romancier, le lecteur devrait être en mesure de décrypter le nom et le surnom promis.

A cette première remarque, il convient d'en ajouter une autre. Lorsque, dans l'envoi, il est question de suggérer au lecteur comment trouver le chemin qui conduit aux deux mystérieux versets, l'écrivain ne dit pas qu'ils «viennent tout de suite après» le mot *decevance*, mais, littéralement, «assez vite» (*assez tost*) après ce mot :

Puis le vers ou est «decevance»
En deux verséz qui aprés viennent
Asséz tost et si s'entretiennent (8108-110)

La locution adverbiale *assez tost* indiquerait alors qu'il n'y a pas d'enchaînement immédiat, ou pas nécessairement. Pour notre lecture, les deux versets pourraient donc se trouver séparés, du mot *decevance*, de quelques octosyllabes. S'il en était ainsi, le fait que les deux versets *s'entretiennent* ne serait donc pas à interpréter dans le sens banal d'une liaison de rimes, car si l'espacement n'est pas précisé, et si tous les vers qui suivent le mot *decevance* sont liés par la rime, le choix du couplet énigmatique deviendrait, dans ce cas, plus hasardeux pour le lecteur. La précision *si s'entretiennent* devrait alors se référer à un lien d'un autre ordre, et reconnaissable.

Résumons ces remarques : 1) le mot *decevance* appartiendrait au récit et

non pas à l'envoi. 2) les deux versets sont censés se trouver à une certaine distance du mot *decevance* 3) L'enchaînement des rimes ne serait pas suffisant pour repérer les deux vers porteurs de la signature.

Il fallait donc s'assurer d'abord que le mot *decevance* figure effectivement dans le conte. Le lexique de l'édition utilisée ne signale pas ce mot, mais bien le synonyme *decevement* («tromperie»), qu'on trouve deux fois dans le récit, sous sa forme négative. Dans les deux cas, ces marques de vérédiction n'en recouvrent pas moins le contraire.

Dans le premier cas, l'expression : *Point n'i a de decevement* (v. 6062) se rapporte à tous les mensonges que le compte de Bourges veut faire passer pour une vérité, proférée avec insistance, dans tout son discours adressé à l'évêque d'Orléans :

«*Sire, fet il, sanz decevoir* *Povre gent sommez, c'est la voire :* *Seürement le poëz croire,* *Car vous le veéz clerement,* Point n'i a de decevement ; *Et de la nostre affinité* *Vous dirai je la verité :* *Ma fame est et je sez maris*» *(6058-65)*	«Seigneur, dit-il, sans vous tromper, c'est vrai que nous sommes de pauvres gens : vous pouvez le croire très certainement, car vous voyez clairement qu'il n'y a pas de tromperie, et de notre affinité,je vous dirai la vérité : elle est ma femme et je suis son mari.»

A part le mariage, mentionné au dernier vers, tout ce qui précède, ou suit, ce passage, relève d'un discours mensonger, mais, si l'on tient compte du fait que même ce mariage avec la fille du comte d'Anjou avait été célébré uniquement pour légaliser les désirs peu orthodoxes du comte de Bourges (2683-724), on comprendra mieux encore l'ambiguïté de la nouvelle bénédiction que l'évêque

Sanz decevement et *sanz guille* (6451),

donne aux conjoints.

On pourrait ajouter que la *nostre affinité* (v. 6063), proclamée par le comte de Bourges, ne s'applique pas seulement aux époux, mais reflète de biais l'affinité du comte et de l'évêque. Car, outre le fait qu'ils sont liés par la nature équivoque de ce langage *sanz decevement* et enveloppés l'un et l'autre dans le flou d'une légalité apparente, la relation du comte à sa tante et celle de l'évêque à sa nièce se colorent sournoisement, de part et d'autre d'un rapport avunculaire incestueux, de haine ou d'amour. Il suffit de voir, par exemple, comment l'évêque embrasse sa nièce (l'épouse du comte de Bourge) avec un emportement suspect et de considérer la manière dont l'auteur a voulu souligner l'équivoque de la scène par les effets d'étonnement (6254-6308) qu'elle produit sur le comte de Bourges, mari «légitime» (?) de la fille du comte d'Anjou. Et n'est-ce pas de façon toute semblable que la jeune fille s'était étonnée de l'affection que lui portait son père (417-420) ?

L'emploi du mot *decevement*, dans un contexte qu'il serait inopportun d'expliciter davantage dans cette étude, montre bien que produire des effets de vérité, de croyance ou de légalité, relève de diverses stratégies rhétoriques, dont l'art ne se laisse pas nécessairement confondre avec le discours vrai. Tout porte à croire que l'auteur a comme transposé, grammaticalement, les figures incestueuses autour du mot *decevement*, consanguin pour ainsi dire du mot *decevance*, puisque les deux appartiennent à la même famille.

Quant au synonyme *decevance*, absent du lexique de l'édition, c'est au prix d'un patient dépouillement du texte, dicté par notre conviction profonde, que nous avons trouvé ce mot à la rime du vers 7483. La découverte de cet *unicum*, dans le «conte», parle en faveur de notre interprétation à voir de quelle manière elle correspond, sans conteste, aux indications de l'envoi:

Notons d'abord que le mot *decevance* se rapporte ici, de toute évidence, à la tante du comte de Bourges, la comtesse de Chartres, qui avait provoqué, par la perfide «substitution» des lettres (3396 sq.), la vengeance du neveu. Mais la comtesse, en cette fin de l'aventure, espère encore toujours échapper à la mort par d'autres tromperies : *par barat et par decevance.*

Or, voici que trois vers plus loin, c'est-à-dire *assez tost* après le mot *decevance*, on trouve deux versets qui justifient pleinement le *si s'entretiennent* de l'envoi, car non seulement ils se tiennent entre eux par la rime, mais forment un tout organique dont l'énoncé, coulé dans la langue gnomique d'un proverbe (17), introduit dans le discours narratif, auquel il s'intègre, une voix venue d'ailleurs. Ce qui est encore plus surprenant c'est que cette voix n'est pas sans éveiller la figure double de l'auteur — ignorant et subtil — telle qu'elle ressort du commentaire de l'envoi :

Ainsy de mort tenser se cuide
La contesse de tous biens wide,
Par barat *et par* decevance.
Mais trop est loing de l'esperance
A quoy sa volenté tire,
Car souvent avés oï dire :
«Ly asnes a son veul suppose
Et ly asnier pense autre chose.»
Ainsy est il icy endroit,
Car le conte ne se tendroit,
Pour rien c'om luy sceüt promettre,
Qu'a la mort ne le face metre :
Aultrement n'en seroit vengiés (7481-93).

Ainsi la comtesse, vidée de tout bien, pense échapper à la mort par barat et par tromperie, mais elle est trop loin de l'espoir vers lequel sa volonté l'attire, car souvent vous avez entendu dire : «L'âne cède à son désir, mais l'ânier pense autre chose». Ainsi, il (le proverbe) est ici à sa juste place, car le comte, pour rien qu'on puisse lui promettre (en échange), ne se retiendrait de la (sa tante) condamner à mort : sans cela il n'aurait pas sa vengeance.

On notera tout d'abord l'emplacement du proverbe, pris entre les désirs divergents de la tante et du neveu ; on notera surtout autre chose : l'intervention de l'auteur dont la remarque, apparemment superflue,

Ainsy est il icy endroit (v. 7489)

Ainsi, le proverbe est ici à sa juste place

avertit en réalité le lecteur, arrivé à bon port, de la place légitime des deux versets porteurs de la signature. Et tout se passe comme si le lecteur avait échappé au piège d'une autre *decevance*, un peu à la manière dont le comte de Bourges se défend des promesses fallacieuses (v. 7491).

Or, dans ces deux versets apparaissent bel et bien, sous les espèces de l'*asne*

17. Sur la fonction du proverbe, voir J. et B. CERQUIGLINI, *L'écriture proverbiale*, in *Revue des Sciences humaines*, t. XLI, n°163, 1976, p. 359-75. Voir aussi F. RIGOLOT, *Le Texte de la Renaissance : des Rhétoriqueurs à Montaigne*, chap. II, *Parémiologie : Poétique de la sentence et du proverbe*, Droz 1982, pp. 123-36 et A. JOLLES, *Formes simples, La locution*, Seuil, 1972, p. 121-35. Voir également J. PAULHAN, *L'expérience du proverbe, O.C.*, II, p. 101-124, Gallimard, Cercle du Livre Précieux, 1945.

et de l'*asnier*, le nom et le surnom de l'écrivain, dont l'envoi nous a fourni le miroir.

On pourra toujours encore chercher dans les archives un personnage homonyme qui aurait porté le nom de *Lasne* ou de *Lasnier*. De là à conclure à l'historicité du proverbe, il n'y aurait qu'un pas, puisque, d'après le *Dictionnaire des noms de famille et prénoms de France* (18), les deux noms de *Lasne* et *Lasnier* existaient effectivement. On pourra lire au sujet du premier : «sobriquet d'un homme têtu ou surnom d'un *asnier*».

Rien ne s'oppose donc à ce qu'on recouvre le proverbe d'une couleur anthroponymique, à condition cependant de lui laisser son libre espace de jeu, sa forme prismatique où, par exemple, on pourra tout autant reconnaître dans l'âne le portrait de la tante, par deux fois appelée la *male beste* (7593 et 7640) ou de l'envieux de l'envoi qui «rechigne et va crollant le chief» (8099-8100) et, dans l'ânier, le comte de Bourges ou *l'auteur sage* (8097).

Si le *barat*, «échange» d'une chose contre une autre, concerne ici la comtesse *chartraine*, ce mot ne manque pas de faire allusion à l'échange, opéré par l'écrivain, entre les deux mentions du mot *decevance*, présent dans l'envoi et dans le conte. La divergence entre le désir de l'*âne* et celui de l'*ânier* s'énonce donc dans un paradigme, dont la tension conflictuelle ne s'applique pas seulement à la circonstance ponctuelle, mais à la discordance qui caractérise la figure de l'auteur, telle qu'elle résulte de la rhétorique de l'envoi.

Diffractés tantôt dans tel couple de personnages, tantôt dans tel autre, les partenaires jouent tour à tour le rôle de l'âne et de l'ânier, selon les péripéties de l'aventure, mais la vengeance finale du comte de Bourges, dont les abus de confiance et de langage ont dicté les manœuvres, fait de ce personnage la figure privilégiée d'un meneur de jeu.

Faudra-t-il s'étonner, dès lors, que l'auteur du prologue fasse mine d'étaler son mépris pour les *bourdes* de certains romans, dont les fables sont bonnes tout au plus à divertir les malades (1-15), alors que c'est au comte de *Bourges* (ou de *bourdes*) qu'il délègue le soin de réintroduire dans ce Roman, *sans fable*, les histoires futiles pour les donner à savourer à l'épouse alitée (3163-168) ?

C'est bien dans les tours de prestidigitation, dans les démentis de ce qui en réalité s'y affirme, que réside l'habileté de l'écrivain. Car tout en feignant d'inviter, *sans decevance*, ses lecteurs à chercher son nom, il les trompe ou les déçoit, et doublement, d'abord parce que l'auteur reste anonyme et ensuite parce qu'il piège ses indications.

Sans nous étendre pour autant sur un sujet qui va en direction de ce que nous avons appelé ailleurs «l'inceste de la langue» (19), relevons toutefois que ce Roman, qui s'ouvre sur un désir incestueux dont il ne sera plus question par la suite, révèle subrepticement à travers les couples : père-fille, tante-neveu, oncle-nièce et jusqu'au couple âne-ânier, les multiples aspects d'une faute contre la loi et contre-nature, dont la langue, tout comme la signature de l'œuvre, accomplissent symboliquement le «crime» et en portent le cachet. Tel est bien cet antagonisme dans lequel

18. A,. DAUZAT, éd. Larousse.

19. *La Vie de la lettre*, Seuil, 1980.

l'auteur reconnaît la marque de son style, un peu comme le comte de Bourges, lisant la lettre falsifiée par sa tante, ne pouvait s'empêcher de reconnaître, dans ce texte discordant, l'authenticité du sceau :

Il semble que Dex me veult nuire
Qui un pense et un autre escript.
Si n'est ce pas ci mon escript,
Mez li sëaus est mienz sanz faille (4852-55)

Il ne s'agissait donc pas de faire connaître au lecteur, laborieusement, le nom d'une identité sociale, mais de donner à déchiffrer, à travers l'idiome proverbial, une signature qui fût en mesure de tourner, en sa plus grande généralité et à plusieurs niveaux d'entente, la marque d'un style, entendons la manière dont l'écriture comme telle «re-nomme» son auteur.

Si d'une part le poète se fait passer pour l'écrivain dépourvu de talent dans la pratique de son art, voire incapable de savoir si une grande pensée peut, sans défaut, être mise en rime, bref, si l'auteur, bête rude qui laboure (8152) fait étalage de sa bêtise au point de faire songer à l'âne du proverbe, comment ne pas deviner sous ce dicton, sous ce travestissement, les ruses de l'ânier, à savoir de l'écrivain qui «pense autre chose (7488)». L'auteur n'avait-il pas dit qu'*ailleurs avoit à entendre* (8090) au sujet de ces *reposee* que nous avons interprétées, plus haut, comme une fuite dans le rêve poétique ?

Est-ce un hasard si, en ce qui concerne les sources du *Comte d'Anjou*, la critique moderne mentione également le conte de *Peau d'Ane* (20) ? Tout laisse à supposer que, si l'auteur a exploité cette source, c'est surtout pour en transposer le symbole dans le tour rhétorique de son écriture : se revêtir de cette «peau d'âne» au risque d'égarer le lecteur.

Il faut bien reconnaître que le mot *decevance* de l'envoi masquait une stratégie si habilement agencée qu'un lecteur, tenté par ce mot, qui était pour ainsi dire à portée de la main, ne pouvait que le prendre en charge à cet endroit pour satisfaire au plus vite son désir. On songe tout naturellement, et malgré soi, à la comtesse qui «va là où sa volonté l'attire» ou à l'âne qui *son veul suppose*, tandis que l'ânier «pense autre chose». Ces figures du lecteur pourront passer pour déplaisantes, mais comment y échapper lorsqu'on est livré aux subtilités déroutantes d'un poète aussi retors que l'écrivain du *Comte d'Anjou* ?

Seul le hasard, joint à une lecture a-historique de l'écriture symbolique de l'œuvre, nous a conduit à remettre en cause l'interprétation traditionnelle du nom d'auteur que nous avions nous-mêmes adoptée, pendant longtemps, sans y prendre garde.

Si la juridiction du proverbe, dont la formule est brisée en deux forces contraires, devient la signature d'un auteur qui n'aura de nom, ou plus exactement de re-nom, que par ce qu'en marque l'écriture, dans l'espace littéraire du Roman, la collusion entre l'âne et l'ânier révèle, mêlés à la bêtise aveugle, les effets d'une maîtrise toujours précaire et, du reste, purement fictive. Car en fin de compte, le véritable

20. Cf. H. SUCHIER, *Les Sources du Roman*, dans l'introduction des *Œuvres poétiques* de Philippe de Beaumanoir, pp. XXIII-XC. Voir aussi, du même auteur, *Romania*, XXX, p. 519-38 et XXXIX, p. 61-76, deux articles du même critique.

ânier n'est rien d'autre que cette puissance inconnue d'où l'œuvre a surgi pour ne cesser d'y faire retour (21).

C'est ce que nous avons cru comprendre dans la dédicace au fils du Seigneur de Wirmes, par où l'auteur, qui se déclare «absent» (*Comment que ne soie présent, v.8139*), semble bien assigner l'œuvre à son lieu énigmatique.

Que l'auteur et le destinataire figurent les grands absents de l'œuvre, c'est là un phénomène fréquent chez les conteurs du moyen âge. Mais, ce qui mérite surtout d'être relevé, c'est l'écriture subtile de cette dédicace conclusive, dont les substitutions signifiantes qui en constituent le trait spécifique, nous rappellent, avec insistance, cette double absence. Car il ne suffit pas de dire ponctuellement que le fils du Seigneur de Wirmes, succédant au père mort, a pris la place de l'authentique destinataire, il s'agissait d'entendre aussi, en sous-œuvre, que l'auteur lui-même apparaît comme le porte-parole d'un Autre de plus grande renommée, à savoir le *Mestre* (v. 8143) qui aurait dicté l'ouvrage :

Pour ce a son filz qui l'eritage
Qui Chambli tient en seignorage,
Qui tous biaus diz set bien entendre
Et connoist qui est a reprendre,
Comment que ne soie present,
Faz de mon ouvrage present,
Et le pri com a mon seigneur
Qu'aussi comme se un greigneur
Mestre, *de plus grant renommee*
Que je ne sui, l'eüst ditee,
Il la veille en gré recevoir... (8135-145)

Pour cette raison (décès du père), à son fils qui tient l'héritage de Chambli en son pouvoir et qui sait bien entendre tout beau langage, de même qu'il connaît tout ce qui en constitue le défaut, bien que je ne sois présent, je lui fais don de mon œuvre et je le prie, comme s'il était mon seigneur, qu'il la veuille accepter comme si un plus grand Maître, et de plus grande renommée que la mienne, l'eût dictée.

On lira donc, en surimpression, que l'œuvre résume dans le fantôme du Seigneur de Wirmes -à la fois inspirateur (8119-20) et destinataire attitré du Roman (8131-134)- une sorte d'identification de l'auteur et du destinataire, projetée dans un au-delà, un *para-dis* (v. 8122) (22), qui fait signe vers l'ailleurs innommé de l'œuvre. Du reste, la forme insistante de l'*attenuatio* (*Comment que* v. 8139 ; *comme a*, v.8141, *comme si*, v. 8142) vient neutraliser ici toute possibilité d'identification réaliste.

La conclusion s'impose. Le *Roman du Comte d'Anjou* fournit, à sa manière, la preuve tangible que les médiévaux se tenaient, par tradition, sous l'attrait de la

21. Il y aurait donc dans le «Bestiaire» des écrivains, toujours quelque part, bien abrité, un âne qui tire d'un côté et un ânier de l'autre, lors même qu'ils vont ensemble dans la même direction. Ce transfert de la figure de l'âne dans l'espace du roman n'offre rien de particulièrement surprenant à voir la place importante que l'âne occupe dans la sphère poético-religieuse : l'ânesse parlant de Balaam, la bête initiatique de Dionysos, *l'Asinus aureus* isiaque d'Apulée, la «*fête de l'âne*» dans les liturgies parodiques du moyen âge et les dictons populaires (21 proverbes dans le *Recueil* de Morawski, Champion((CFMA), 1925) sans oublier le théâtre : le chaperon aux longues oreilles dont se coiffe le personnage du *Sot* dans les *Sotties*, montre assez la complexité exemplaire qui se noue entre l'intelligence lucide, le franc-parler et le masque de la bêtise (ou l'art de faire la bête). «*Monter* ses passions comme des chevaux, souvent comme des ânes, écrit Nietzsche, car on doit savoir utiliser leur sottise aussi bien que leur fougue», *Par-delà Bien et Mal*, trad. Colli-Montinari, Gallimard, p. 202, n°284. Voir aussi W. DEONA, *Laus asini*, Bruxelles, Scaldis, 1956. Sur le rapport entre l'âne, le Graal et la langue, voir aussi notre livre, *La Vie de la lettre, op. cit.*, p. 216-228.

22. Nous avons montré à plusieurs reprises les effets de sens que les poètes médiévaux ont su tirer du mot *paradis*, voir notamment *Le contredit de François Villon* in *Modern Language Notes*, The John Hopkins University Press, 1983, p. 617 sq.

forme anonyme de l'écrit, en donnant en quelque sorte cet anonymat dans la signature. Les multiples *engins* rhétoriques, auxquels les romanciers du moyen âge ont eu recours pour exercer leur pratique signifiante du nom d'auteur, pratique rusée s'il en fut, ne visaient pas à satisfaire une quelconque curiosité biographique, mais à faire de la lecture le plaisir de déchiffrer un événement symbolique ; un texte de littérature où l'œuvre et sa signature participent du même secret, d'une seule et même opération d'écriture (aussi illégale et aussi contre-nature que l'inceste) d'une même quête, celle d'une identité inconnue, voire introuvable (ou toujours à trouver) dont le *propre*, hors d'atteinte, demeure à la fois, pour l'écrivain et son lecteur, le pôle fascinant et la raison d'être du roman.

Anne LABIA

EREC & ENIDE

Tant que le Moyen-Age reste contenu dans les volumes réguliers aux teintes sobres des éditions de référence, le problème d'une *lettre* reste accessoire : la machine philologique a élaboré, entre 1850 et 1930 environ, des textes pour l'éternité. Les outrages des ans — lacunes et feuillets disparus — les étourderies des scribes — bourdons et omissions — ont été effacés, avec les graphies fantaisistes et les traits dialectaux. L'étude des textes en vers ayant imposé sa norme à l'établissement général des textes, la reconstruction d'une forme a entraîné la reconstruction d'un fond, version idéale, moyenne et, nécessairement, parce que trop souvent fictive, à jamais perdue. On a évincé les versions atypiques des familles de manuscrits, les parents inavouables. De ce patient et admirable travail à jamais inégalé, sortent la plupart de nos éditions courantes. Or, les conditions matérielles qui président à l'élaboration — et donc à la lecture — d'un livre ainsi recomposé n'ayant pas changé depuis le siècle dernier, nous n'avons que très rarement éprouvé le besoin de sortir de ces sentiers balisés.

Si nous lisons aujourd'hui comme au siècle dernier, à ce décalage s'ajoute une autre distorsion. Ces érudits cherchaient encore. Un siècle après, le lecteur moyen d'un roman de Chrétien de Troyes est persuadé que Chrétien c'est la copie Guyot éditée par Mario Roques. Il ne lira jamais — sauf cas exceptionnel — les introductions savantes qui la précèdent. Or, Chrétien, même dans la Troyes de 1150, c'était déjà un concept mouvant. Un siècle et demi plus tard, dans des copies picardes ou anglaises, c'est pour ainsi dire méconnaissable. Si les éditions modernes figent — faute d'outil matériel neuf — nos habitudes de lecture, elles figent aussi la réalité textuelle médiévale.

Il est vrai que nous ignorons tout de cette mouvance littéraire. Nous ne pouvons jamais dater un texte et sa copie avec certitude. Expertises graphiques et chimiques ne sont pas toujours concluantes et le lecteur curieux, qui voulait juste en savoir plus, est laissé seul, désemparé, devant une masse de manuscrits dépareillés. Il est tenté de s'en remettre à l'autorité des copistes, transcrivant religieusement ce qui est lisible, laissant l'illisible à jamais mystère; s'abstenant, par respect devant ce qui a traversé les épreuves du temps, de poser les questions sacrilèges.

C'est pourquoi, éditer des textes dans des éditions photographiques ne changerait rien au problème. On multiplierait notre lecture, mais on ne ferait pas les rapprochements qui s'imposent, ceux qui s'imposaient aux copistes, parce qu'ils avaient devant eux ce qu'ils avaient à copier, adapter et transformer (1).

Nous avons parlé d'un roman en vers. Nous proposons ici un texte en prose, technique où la variante est autrement plus aisée. Nous n'avons certes pas la prétention de tirer des conclusions, ni sur ce texte, ni sur ses moyens d'étude. La question toute simple de son approche est déjà en soi un problème. Si Charles Méla supposait que les écrivains médiévaux anticipent leur tradition manuscrite (2); si Bernard Cerquiglini confronte l'intuition et les textes (3), toute la littérature médiévale ne serait qu'une formidable question sur sa propre existence. Et des textes comme celui-ci devraient nous laisser sans voix.

En 1885, E. Løseth pour quelques mois à Paris part à la recherche, à la demande de Gaston Paris, du roman perdu d'Yseut la Blonde dont Chrétien se vante au début de *Cligès*. A la poursuite d'un "modèle poétique sous la forme de vers restés à l'état pur" (4), il se lance dans un fabuleux travail de lecture et d'analyse des romans en prose de Tristan, derniers livres de *Lancelot du Lac* , compilations anonymes, premières éditions et adaptations italiennes. Il note scrupuleusement les épisodes les plus saugrenus, tel celui que nous considérons ici, et qui a trait à Erec. Loin de rejeter cette version, il la considère comme un épisode essentiel, malheureusement absent des autres copies. S'il note que dans le roman de "de Chretien de Troies il ne se trouve aucune trace de cet épisode" (5) en prenant le parti de ne pas le supprimer, il rend pratiquement impossible l'édition d'un roman de *Tristan*, ce texte essentiellement multiple, changeant et déroutant.

Erec apparaît trois fois dans toutes les versions du roman en prose — autant qu'on puisse en juger par ce qui nous en reste — à des endroits plus ou moins fixes. On mentionne — le texte ou un personnage, c'est très variable selon les cas — que :

1) il est un quêteur du Graal
2) il est l'époux d'Enide
3) il a pris part aux côtés de Tristan à la guerre finale contre le roi d'Irlande.

C'est à dire qu'il est un personnage éminemment secondaire, au même titre que les Bruns, Ségurant et Galehot noirs et blancs qui remplissent le paysage chevaleresque. Cependant, parce qu'il est associé à Enide, il porte le prestige de Chrétien de Troyes. Il n'a toutefois pas, on le voit, l'importance structurale de

1. Nous ne parlons pas, ici du changement fondamental que l'informatique peu apporter à la lecture des textes médiévaux.
2. *La Reine et le Graal*, Le Seuil,1984
3. *La Parole Médiévale*, éd. Minuit, 1981
4. *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise, Analyse critique d'après les manuscrits de Paris, Bouillon, Paris, 1890 ; Slatkine Reprints, 1974* p. XXV
5. *Analyse*, §435 note 1

Perceval, de Lancelot ou même d'Yvain. Notons que, s'il y a un Alexandre, il n'y a pas, à notre connaissance, de Cligès. Thématiquement, pourtant, il s'entrelace à eux : on sait qu'il est "fils de Lac" comme Lancelot, que sa mère est une sorcière comme celle de Gauvain, qu'il ne ment jamais, comme un vallet des contes de "bon conseil". Erec apparaît comme le personnage central de deux épisodes — en plus de la mise en prose du roman de Chrétien dont nous ne parlerons pas (6) — de grande ampleur : l'interpolation éditée par C. Pickford (7) et la nôtre, celle du ms.757. Comme quoi la recherche d'un trésor peut conduire à la découverte d'un autre, ce qui est bien médiéval, et semble fait exprès pour les romans du Graal (8).

Pour peu qu'on s'habitue au style familier auquel un lecteur de Chrétien n'est pas habitué et qu'on devienne attentif au jeu des noms signifiants, symboles et mots-valise, on s'aperçoit que ce passage est mis dans la perspective du Graal. Yseut, dit le conte, est importunée par Gauvain dont la "mauvestié", après son désaveu par la *Queste* n'est plus à démontrer (9). Il cherche avec violence à la séduire quand arrive Erec. Le début de l'aventure est nettement marqué, qui substitue Erec à monseigneur Gauvain :

"Atant laisse à parler le conte de monseigneur Gauvain et retourne à Erec le fils Lac."

On se trouve déjà dans un système d'entrelacement d'aventures Gauvain / Erec, où, comme toujours dans la littérature médiévale, Gauvain est référence, mesure, fût-ce en "mauvestié", faire-valoir, comme, par exemple, dans le *Conte du Graal* de Chrétien, le *Perceval en prose* attribué à Robert de Boron (10) pour Perceval, ou dans la *Queste* (11) pour Galaad. Si ces rapprochements paraissent arbitraires — comment prouver que le copiste ou l'auteur du ms.757 ont connu ces textes et remarqué leur structure — on ne peut s'empêcher de remarquer que le nom de l'épouse — Enide — est conditionné par son mariage, dans le 757 et dans les simples allusions des autres manuscrits, comme chez Chrétien de Troyes (12) :

1975 *qu'altrement n'est fame esposee,*
1976 *se par son droit non n'est nomee.*

"*et se aucuns me demandoit coment la demoiselle avait nom. ge diroie qu'elle avoit nom Enide et fut moiller de Erec*" (ms. 757).

6. édité par W. Foerster à la suite de *Erec*, Halle 1890
7. *Erec, roman arthurien en prose, d'après le ms.112 de la B.N. de Paris*, Droz 1968
8. Le roman de *Tristan* comprend des rappels plus ou moins fidèles des grands romans arthuriens en prose (*Lancelot, Queste, Mort Artu*, une mise en prose de la légende de Tristan, ses aventures à la Table Ronde — il est fait châtelain de la Douloureuse Garde — l'histoire de ces ancêtre, un certain nombre de tournois et le Graal.
9. Le séducteur parfait se trouve automatiquement condamné quand la chevalerie «célestielle» remplace la chevalerie «terrienne».
10. *in le Roman du Graal*, éd. Cerquiglini, Bibl. Méd. 10 / 18
11. éd. Pauphilet, Champion, 1923
12. éd. Mario Roques

Or, Enide, c'est le nom de la fille de Roi-Pêcheur, la mère de Galaad, celle dont l'identité pose des problèmes à tout lecteur du *Lancelot* :

"*Amite en sornon et en son droit non Helizabel*" (13)

On peut donc supposer que tout le problème du mariage, "récréantise" d'Erec et folie d'Yvain, qui sous-tend le roman arthurien et motive la critique jusqu'à ces dernières années, apparaît ici, dans l'arrière-plan d'un adultère doublement courtois — par Lancelot et par Tristan — comme une composante du Graal, en parfait accord avec la tradition littéraire et la théologie.

Dans le château assiégé, le lignage du roi Ban réunit les deux aspects — saint et maudit — de cette problématique qui oppose à tout jamais l'amour et le Graal : Galaad, en sauveur "méhaigné" et Hector, redoublé de Bliobéris, grands sauveurs de dames assiégées. Autour d'eux, des personnages sans individualité à force d'allusions littéraires : Blanchefleur-Enide, dame de ce château des Pucelles, au visage blanc et vermeil, si désirée par l'affreux Senehar, l'odieux sénéchal au nom biblique, aussi vil qu'un sarrasin, qui en veut à ses terres et à sa vertu, dans les rangs duquel l'amour du père pour le fils et du frère pour son frère ont des accents si poignants; Erec, dont le sang-froid contraste tant avec l'empressement d'un Perceval ravi de quitter le lit de Blanchefleur dans le *Conte du Graal* ou d'un Perceval trop prompt à s'asseoir sur le Siège Périlleux dans le roman de Robert de Boron. La multiplicité des références au *Conte*, à la *Queste* ou au *Perceval* de Robert évince Perceval d'un roman qui le concernait avant tous : celui du Graal et de la courtoisie.

D'Erec, il ne sera plus question ensuite. Sa récréantise n'est pas du ressort des copistes du Graal. Sa disparition, scandée par de brèves allusions marque avant tout l'échec de Perceval. Dès lors de tels passages soulèvent le problème de leur composition. Deux hypothèses, à vrai dire peut-être pas contradictoires, se présentent, qu'il faut lever en vue d'une édition qui rendrait compte de la mouvance du texte. Si, dans ces romans en prose tardifs, les personnages, dépourvus de psychologie, ne sont que des contenants d'allusions littéraires nécessairement sans fin puisque la littérature médiévale décrit à l'infini les mêmes boucles romanesques, cela laisse entendre que chaque auteur avait à sa disposition des masses de textes, dont la plupart sont perdus aujourd'hui — *Tristan* de Thomas, de Béroul et pourquoi pas de Chrétien — sur sa table ou dans sa mémoire. Dans l'immensité de cette culture, nous n'avons aucun espoir de nous retrouver. Ou alors, il faut admettre que les auteurs médiévaux simplifient à chaque réécriture une thématique donnée, recueillie soit par des lectures, soit par des résumés oraux, et qu'ils la réorganisent selon une combinatoire de plus en plus grande au fur et à mesure que

13. éd. Micha, Droz, 1983. Qui n'a jamais été persuadé qu'elle s'appelait Hélène, comme O. Sommer, et avant lui Thomas Malory et, par exemple, le copiste du ms.101 ?

les éléments de cette thématique se simplifient. Ce serait par affinage qu'ils retrouveraient la structure archétypale des mythes dont un jour ils sont partis, et par hasard, ou par une intuition étourdissante, qu'ils retrouveraient dans Yseut refusant les avances de Gauvain à la Douloureuse Garde, le fantôme féerique de la Pucelle au chainse blanc (14).

14. Nous remercions François Désarménien pour l'aide technique qu'il a apporté à la mise en page, par PCTEX, de cet article.

En *ceste partie dit li conte que puis que Erec se fut parti de la reine Yseut si chevaucha tant que a la forest vint et erra puis celi jor tot entier dusqu'au soir, que son chemin l'aporta chies .i. chevalier qui son parent estoit auques* [relativement] *de pres, qui fu trop liez et trop joianz quant il le vit, car pieca mes ne l'avoit veu. Lienz demora Erec bien .iiij. jors et puis s'en parti (et) chevaucha atant par ces jornees or pres, or loing, si come aventure le portoit qu'il vint vers la fin de Norgalles et pres de Soreloys (1).*

Un *jor qu'il chevauchoit en telle maniere par celui pais querant aventures et chevaleries, li avint que sis chemins l'aporta a un chastel qui tout estoit desertez par dehors et ne por quant bien biax estoit par dedens. Mes bien sembloit que fust chastel de guerre plus que de paiz. Quant il fu au chastel venuz, il trova les portes fermees et les gaites desus les portes. Et il (s')aparchoit bien adonc que c'est chastel de guerre ou il ne sont mie asseur* [en sécurité] *lienz* [à l'intérieur] *trop. Quand il est venuz jusques a la porte, il s'escrie tant com il puet : "Ouvrez!" — et ce fesoit il bien por ce que leienz voudroit herbergier car il estoit nuit. Et un vallet qui lasus estoit met la teste hors, et quant il voit Erec por ce qu'il le conoist bien que c'est chevalier errant li dist il : "Sire chevalier que voulez vous?" "Biax amis,fet Erec je sui .i. chevalier errant qui mult sui travaillez* [épuisé], *et por ce que je ne sai mie ou je puisse huimes* [aujourd'hui] *herbergier ce je me partoie de ci. A ce que mult est tart te pri ge que tu me ouvrez la porte, si enterrai dedens; si me herbergerai avecques vous." "Certes, fet li vallet, la porte vous ovrerai ge mult volontiers, mes Diex le seit que sis chastiaus est* **F° (179 b)** *tant povrez de toutes choses que je ne cuit mie que vous ennuit* [cette nuit] *i puissiez avoir tout ce que mestier vous seroit." "Or ne t'esmaie* [effraie], *biaus amis, fet Erec, que ja por moi ne faudra le bien de Dieu! Mes ouvre la porte." Et cil descent tout erraument et fet ce que li chevaliers li demande apartement.*

La *ou missire Erec vouloit laieng entrer car la porte li estoit overte, il regarde et voit venir une biere chevaleresce* [civière] *qui* [que] *portoient dui cheval, et avoit dedens sans faille .i. chevalier navrez* [blessé] *tout novelement. Et apres venoient .ii. escuiers qui portoient .i. escu couvert d'une houce vermeille (2), et aportoient son heaume et son glaive et fesoient .i. doel merveillous. Quant Erec vet venir la biere chevaleresce porce qu'il pense bien en soi meismes qui (de) dens avoit chevalier navre, et que ce chevalier meesmes soit de la meson le roi Artus — dist-il qu'il atendra illec et demandera qu(i) il est. S'il est de la meson le roi Artus, Il ne puet estre qu'il ne (le) connoisse. Cil est d'autre lieu, de part Dieu, toutes vois en demandera il noveles. Et il voit bien qu'il (S')en venoient tout droitement vers le chastel.*

Quant *la biere est jusques a la porte venue, Erec demande a l'un de ces escuiers, et il li dist : "Qui est cilz chevalier que vous aportez?" Et li vallet li respondent : "Sire, c'est .i. chevalier errant molt predomes qui fu orendroit navrez la devant par vileine traïson. Mes bien gara tost, se Diex plest." Quant il sont leinz entre, tout maintenant furent les portes fermees. Et il s'en vont dusquez a la mestre forteresce*

1. C'est une région perpétuellement en guerres obscures.
2. Galaad est donc aussi Chevalier Vermeil.

qui estoit assez belle et riche. Et ou milieu de le chastel, cilz descendent illec le chevalier navre et l'emportent en un palais et le couchant en une mult bele chambre, et mult cointe, et le font illec desarmer. Et puis desarment Erec et aisent de ce qu'il poent. mes bien sachiez que (dans) tous le pales ne es chambres ne voient fors que dames et demoiselle qui les fuant [fuient], *et enfans petit d'aage. De ceste chose se merveille mult Erec. Si demande a une demoiselle qu'i(l) voit devant lui : "Dites moi, demoiselle, si Diex vous doint bone aventure, coment est-ce que je ne voi ceenz que femes et enfanz non? ou sont li home de ceenz?" La demoiselle baisse la teste, quant elle entent ceste parole. Et puis respont, matte et pensive : "Certes, sire, or sachez de voir que des homs a pou ceanz. Encore n'a pas granment de tens que vous i peussiez veoir de biaus chevalier et de preuz plus .xxx. qui tuit estoient demorant ceanz. Or n'en i a ne un ne autre, ainz sont tuit mort et nouvellement. Il n'i a fors vallez et escuiers et povre gent de cest chastel qui gardent les murs et jor et nuit." Erec ne demande plus a la demoiselle de ceste novelle, mes quant cil de leienz l'ont desarme et aaisie au mielz qu'il poent, il vet vers le chevalier navre, car il voudra savoir ce il oncques puet qu(i) il est, car mult est desirrant de conoistre le del tot, porce que li escuier li avoient dit sanz dote que c'estoit .i. des bons chevaliers et (des) preudomes del monde.*

Quant il est venuz a la chambre ou li chevalier gisoit, il voit ⟨*F°179c*⟩ *que li chevaliers estoit mult angoisex et mult destroiz et qu'il s'aloit plangnant mult durement. Il ne dit rien au chevalier car il voit bien que il n'est mie bien aaisiez de respondre li, mes cilz s'asiet assez pres des escuiers, et lor demande, et dit : "Seignors, qui est cilz chevalier navrez?" Cil respondent :"Sire, son non ne vous oserions nous dire, car il sele son nom tant com il puet. Et non por quant tant vous disons nous de son estre que a voir dire, nous ne cuidons pas qu'il (y) ait orendroit en cest monde .iiii. chevaliers meillors de lui." "Non? fet Erec, en non Dieu, desquant* [puisque] *il est si predom com vous dites, il est mestier — se Dieu me saut — que je sache qu(i) il est se je oncques puis!" Et lors s'en vet a l'escu qui estoit illec dresce a une paroiz, et le descouvre, et quant il (l') a descouvert, il conoist tantost que c'est l'escu blanc a la croiz vermeille que Galaad li bons chevaliers souloit porter. Et il se retrait arrieres ausint come touz esbahiz quant il (le) voit (3), car il dit bien sanz doute que cilz chevalier est bien sanz doute missire Galaad li bons chevalier. Mult li est bel qu'il (l')a trove car il li tendra compaingnie une grant piece s'il li soefre. Mes d'autre part est-il iriez et corrociez durement de ce qu'il le voit si fierement navre.*

Lors recouvre l'escu et s'en revient as escuiers et lor dit : "Je sai bien qui cist chevalier est. C'est missire Galaad le tres bons chevalier." Et cil respondent : "Sire, puis que vous le reconoissiez, nous ne le vous poons celer : c'est il sanz doute." "Or me dites, seignors, fet-il, dites moi coment ce fut." (...)

On apprend ainsi que Galaad s'est endormi à midi au bord d'une fontaine sur son écu. Un chevalier surgit, qui l'accuse d'avoir abattu ses deux pavillons et le frappe alors qu'il est encore endormi. Comme d'habitude, l'auteur de ce coup infâme est

3. On recule ainsi quand le Graal apparaît.

Breuz sans Pitié. Un différend les oppose : Breuz voulait s'emparer d'une demoiselle qu'il avait prise à un chevalier, et Galaad ne voulait pas. On notera que le droit chevaleresque est du côté de Breuz (cf. *la Charrette*) et l'injustice du côté de Galaad.

Quand il fut ore del menger, .ii. demoiselle de lèienz viennent por monseignor Erec, et li dient : "sire, les tables sont mises et li mangiers est apparilliez, et cil de leenz vous atendent. Venez laienz, cil vous plest, car il atendent se vous non." "Volentiers" fet-il. Si s'en part atant des vallet de monsignor Galaad, et quant il est venuz el palais il trouve laienz dames et demoisellez qui mult courtoisement le recevoient et le font aseor avecquez la dame del chastel qui estoit une demoiselle pucelle, tant belle riens et tant avenant del cors que cestoit merveille a veoir — ne ce li touloit sanz doutance grant partie de sa biaute qu'elle estoit triste et dolente par samblance et avecques en estoit descoloree et pale com cele qui sovent avoit chose qui li desplesoit.

Quant il furent aux tables assis, il menjent triste et dolent communeement par samblance. Il sont tuit si coi ‹ F°180 b› aussi qu'il n'i a qui mot die. Bien monstrent tuit apartement qu'il sont dolant et triste et menjent en tele maniere qu'i(l) n'i a celui qui riens die. La demoiselle qui avec monseignor Erec menjue ne lieve oncques la teste, ainz pensse ades. Et quant ce viennent vers la fin de le mengier, ele dit a Erec : "Sire chevalier, por Dieu et por cortoisie, ne (vous) poit mie se je ne vous faz si bele (humeur) come je devroie fere. Se sai ge bien que vous estez tel chevalier que l'on vous deust honorer, et certes je le feisse volentiers, mes se Diex me saut et me doint bone aventure, je ai le cuer tant dolent et tant corrociez par maintes raison que je ne cuit mie qu'il (y) ait orendroit en cest monde une demoiselle tant dolente que je ne sois plus... Et ce m'a si durement esloignie de toute joie que je ne porroie fere a vous ne a autre, se Diex ne me mandoit autre confort qu'il ne m'a encore mande. Et qu'en diroie ge? Biax sire chevalier, or sachiez tout vraiement que je sui a mon escient la plus mescheant [malchanceuse] ***demoiselle qui orendroit soit en cest monde. Ce ne sai je ou je fis celui peche qu'il me meschiet si durement!" Et quant ele a dite ceste parole, el commence a plourer si fort. Monseignor Erec qui bien voit tout apartement qu'elle est trop durement iriee et desconfortee estrangement la reconforte trop durement par belles paroles, mes ce est noiant qu'elle se aille reconfortent, car tot a desormes pardu toute esparance de confort qu'il ne li est pas avis que desormes li peust venir autre joie se domage non, et parte*** [perte].

Quant il orent leienz mengie et les tables levees, missire Erec qui grant pitie avoit eue de la demoiselle — car bien voit tout apertement qu'elle estoit trop desconfortee —quant il voit qu'il puet a li parler aaisiement, il dit : "Madame, je voi bien et ai apris par celz de ceenz qui vous estes dame de ceenz et de cel chastel, et que vous estes sanz doute une des plus gentilz [nobles] ***demoiselle de tout cest pais. Et quant vous estes une des plus gentilz demoiselle com je sai, je me merveill porcoi vous estes si durement desconfortee come je voi. Ce Diex vous doint bone aventure, dites moi (4) l'achoison de votre duel et de votre corroz, et je vous promet laialment come***

4. Erec, devant Enide comme devant Galaad pose avec insistance les bonnes questions.

chevalier que vous en conseillerai je et vous en aiderai de tout mon poer, quelque raison vous doie a aidier en cest afere".

La *demoiselle qui tant durement est corrouciee que a pou qu'elle ne crieve de duel, quant elle entent ceste parole elle respont : "Sire, fet elle, se je ai doulor et rancune ce n'est mie merveille, car Diex set bien et tuit cil de ces pais, nulle demoiselle plus gentil de moi. Gentil sui de pere et de mere et de lignage et ce, que me vaut ma valor ne ma gentilesce, ce ne me sont garent a cestui point que je n'aie sofert honte et deshonor assez plus que ne fist oncques demoiselle de mon lignage ne souffri oncques mes. Et qu'en diroie ge? certes, (si) ge de doel morroie, ce ne seroit mie mervelle! Car je, qui estoie, n'a encore granment, la plus riche demoiselle de cest pais sui orendroit la plus povre et la plus deshonoree. Je avoie citez et chastiaus, je avoie rivieres et forest, je avoie plainement quanque gentil demoiselle devoit avoir. Mes Fortune la male chose, qui avoit envie de moi et qui avoit corrouz de ce que je menoie joie et laiese tout ades me vient veoir corroucee a moi mult malement et en petit d'ore me toli quanque avoie; si que riens ne me remest el monde fors que cestui chastel solement ou nous somes orendroit. Enssint nous mist en petit d'ore de grant richesce en grant povrete et de grant joie en grant corrouz, et ce est ce que me fet le grant duel mener com vous veez!"*

Quant *a la son conte fine, ele se test et commence a souspirer trop durement. Bien monstre tut apartement qu'elle est iree et dolente estrangement. Et quant elle a sa parole finee, Erec, qui veoit* [voulait] *mielz savoir la verite del fet que ne li avoit encore conte, la met encore en paroles et li dit : "Demoiselle, je ai bien entendu ce que vous m'avez dit; mes encore ne sai je mie comment vous avez este desheritee, ne qui cil est qui desherite vous a. Et se Diex vous doint bone aventure, dites en tel maniere que je le puisse entendre. Et sachiez que puis metrai tel conseill qui bon vous sera ce Diex plest." "Certes, sire, fet la demoiselle, puis que vous en voulez savoir la verite, et je le vous dirai, que ja de cestui fait ne vous en mentirai. Or, sachiez que en cest pais a .i. gentil home qui est parens del roi de Norgales, si bon chevalier et si preuz des armes que en cest pais ne poroit l'om hore trovier nul meillor qui de cest pais fust nez. Entre lui et le duc de Huiscam furent compaignon d'armes lonctens. Li dux de Huiscam fu mi peres et fu seignor de cest pais, et ot bien .c. chastiaus qui soen estoient, et de .vi. cites. Et que vous diroie ge? Lont tens segnora cest pais sinon qu'il n'i avoit si hardi qui guerre li osast mover* [mouvoir] *de nulle part. Li chevalier qui compainz avoit este de mon pare, si estoit apelez Senehar et avoit en cest pais chasteaux ne sai quanz* [combien]. *Gentil hom estoit, et preuz des armes durement. Au derrain print guerre encontre mon pare; il avint einsint un jor qil ocist mon pere devant .i. chastel. Puis que mon pare fu ocis remest .i. mien frere bon chevalier et de grant afere, qui recommença guerre .i. lonc tens mes. Mes apres vint par pechie que Senehar locist .i. jor devant .i. chastel ca devant. Et ensint avint que me pare et mon frere furent ocis de ceste guerre. Quant il — Senahar — vit que il avoit en tele guise ocis ces .ii. chevaliers il commenca la guerre plus for qu'il n'avoit fet devant. Que vous diroie je? tant me mena a fine que il me toli toute ma terre fors que celui chastel. Et legierement le poet fere, car maintenant que li home de ceste contree sit* [ci] *virent que mon pare et mon freres*

(étaient morts) apres il me laisserent erraument et se tornerent vers Senehar si qu'il ne me remest en toute ma terre fors solement cestui ⟨F°180 d⟩ chastel ou nous somes orendroit, et cestui meesme me voult il tolir — et ja s'en est-il efforcie plusors foiz — si que tuit li chevalier qui apres la mort de mon pere se remistrent avecques moi en sont ja mort por cestui chastel defendere en tel maniere que nous n'avons ceans fors que vallet et escuiers et la povre gent de cest chastel qui nous deffendent chascun jor a lor poer, que bien sachiez qu'il ajornent petit de jors que nous ne soions assaille. Quant je voiz adont recordent [rappelant] *la mort de mon pare premierement et puis cele mon frere et puis tous mes autres (a)mis et tous nos autres chevaliers, apres, comme j'ai en tele maniere pardue ma terre et coment je sui chascun jor en aventure de pardre le remanant, et mon cors apres, se je ai duel et corrouz, ce n'est mie merveille! Se je plour et ce je maine doulor, ce je sui triste et dolente et corroucee, nuls hom ne s'en doit merveillez! Que apres que j'ai pardu mon pere et frere et parenz charnex et toute ma terre et puis ai doute de mon cors...je bien dout apartement que oncques mes nulle gentile demoiselle ne fu si durement mescheant que je ne soie plus. Et por ce ne pri je desoremes a Nostre-Seignor qu'il me maint chose fors que la mort, car certes mielz voulisse morir que vivre en la menaie* [compagnie] *de celui qui tant m'est mortel ennemi comme je vous cont." Et quant ele a dite ceste parole, elle se test .i. pou et puis commence a plourer mult durement, et maudit l'ore que oncques ele fu nee, si que Erec qui l'esgarde a grant pitie del grant doel qu'il (l)i voit demener, et puis li redemande : "Or me dites, demoiselle, celui chevalier qui tant vous a domagee, vient-il sovent devant cest chastel?" "Sire, fet-elle, souvent i vient-il, et venir i puet seurement car il n'a pour ne dotance d'ome qui ceenz soit." "Mademoiselle, ce dit Erec, or ne vous esmaiez mie si durement. Tel sont les aventures del monde que apres le grant duel envoie Dieu confort et leiece. Et ce Diex me conseult, ci sai orendroit non mie trop loing de ci tel chevalier que ce il fust bien sain de ces membres, il peust aucques hastivement metre conseill en cest afere. Et certes il li metra, ne demorra mie brief terme. Por ce vous di je que vous vous confortez mademoiselle, que Diex vous mandera par aventure assez plus tost que vous ne cuidez prochain secors." "Mes certes encore ne voi je mie de que part secors me peust venir!" "Si m'aist Dieu, fet-il, je vous en dirai bones nouvelles avant brief terme."*

E_nsint vet Erec reconfortent la demoiselle tant com il puet. Il en a grant pitie por ce qu'il la voit desconfortee et malmenee a tort. Il pense a soi meesmes qu'il demorra leienz et la secorra ce il puet, et fera cestui fet a savoir a monseignor Galaad. Il se fie tant en la bonte de celui et en la haute chevalerie que il set bien que ce nul chevalier i doit metre conseil, cilz li metra. Cele nuit demora leienz en tel maniere et pensa tot ades a la besoigne de la demoiselle. A landemain viennent a lui si escuier et li dient : "Sire, il est tens de chevaucher hui mes. Prenez vos armes c'il vous plest." Et il se faint qu'il ne soit mie bien haitiez et dit : "je ⟨F°181⟩a ne chevaucherai pas ne hui ne demain par aventure car je sui plus travaillez que je ne voudroie." Et il se taisent atant (5)._

5. cf. l'excuse de Tristan dans le lit de son épouse.

En tel maniere remaint laienz Erec, partie por la pitie qu'il a de la demoiselle, partie por ce qu'ele li semble trop bele et trop avenant et a merveillez fu ele sanz doute, se ne fust qu'elle estoit pale et tainte de le grant doel qu'ele avoit au cuer soventes foiz. Et se aucuns me demandoit comment la demoiselle avoit non, ge diroie qu'ele avoit non Enide et fu moillier de Erec. Celui jor fu regardee la plaie de Galaad, et .i. mege [médecin] *qui leienz estoit et en savoit assez, quant il ot bien regardee la plaie, il dit qu'elle estoit bien sanz doute mot parilleuse, mes elle n'estoit mie telle que il n'en garist se aventure ne li estoit trop durement contraire. Si s'en commenca a donc entremetre de tout son poer, et tant fist que avant que .xv. iors fussent passez commenca Galaad a garir. (...)*

Erec demande son avis à Galaad, qui lui conseille d'attendre. Pourtant, il désobeit et sort seul. Dans les rangs de Senehar, un jeune chevalier implore de son père le droit de l'affronter, ce que refuse, jusqu'au déshonneur, le père désespéré. La colère de Senehar est telle qu'il faut toute la persuasion de son frère pour l'empêcher d'attaquer Erec à son tour. Blessé, Erec partage la chambre de Galaad. On remarque qu'il devient ainsi le faire-valoir du lignage de Ban. ❮ F°182 d❯

A *celui terme que li dui compaignon gisoient en celui chastel pour tele aventure com je vous ai conte, et il estoient ja presque gari et disoient que desormes voudroient il porter armes, car il avoient bien entendu que Senehar devoit venir maintenant assieger le chastel, ez vous leienz venir .i. soer .ii. chevaliers erranz qui descendirent leienz por herbergier, et se aucuns me demandoit qui le chevalier estoit, je diroie que li uns estoit messire Blioberis de Gaunes et l'autre estoit Hestor de Mares, et ja estoient leienz traitez paroles que Erec voloit Enide por moillier, et elle s'i atendoit bien, et mult en estoit lie. Quant li dui compaignon furent herbergie laienz et desarme, une demoiselle lor demande : "Seignors, estes vous chevaliers de la meson le roi Artus?" "Oil, demoiselle, dient-ils, mes porcoi le demandez vous?" "Por ce, fet-ele, que ceenz a .ii. chevaliers qui dient qu'il sont de celui ostel, et il en sont sanz faille."*

On lance une expédition pour prendre Senehar dans sa tente. Galaad s'oppose toutefois à ce qu'on châtie le coupable — nouvelle manifestation d'un ordre de justice neuf. ❮ F°184 c❯

A*u tiers jor puis que cele desconfiture ot este prist Erec por moillier Enide et li troi compaignon furent as noces. Mult i ot grant feste et grand baudor* [tapage] *a celui point en cel chastel, car tuit cil de la contree vindrent et grant joie i firent et un et autre. A grant honor et a grant feste recut Erec sa feme. Missire Galaad, entre lui et ses .ii. compaignons demorerent leenz .iii. jors entiers, et puis s'en partirent (6). Et quant il se furent parti de celui chastel, il chevauchent tant qu'il vindrent un ior a l'entree d'une forest et trouverent adonc une croiz de pierre ancienne mult durement. Et a cele croiz avoit .iii. chemins. Il s'areste et dit : "Seignors, atant avons chevauchie ensamble que nous somes au departir; car nous somes .iiij. chevaliers et veez ci .iii. chemins.*

6. Et laisse Erec à jamais à son épouse.

Prenez chascun la soe v(o)ie, et je prendrai la moie, et enssint besoigne que chevalier errant le facent, bien le savez." "Missire Galaad, ce dit He(c)tor, de ce dites vous bien verite, mes sachiez que nous amont tant votre compaignie que a piece mes ne nous voudrions partir de votre compaignie. Mes puis que ensint est avenu que a partir nous en convient, (parce) que aventure nous a mene a ce, et (pour) ces .iii. ⟨F°184 b⟩ voies que nous ici trouve(ons), si nous en partirons car nous ne savons que aventure nous portera, car a piece mes ne nous amenra ensemble come nous estions maintenant."(7) Lors oste missire Galaad son hiaume et aussi font li autre dui compaignons et s'entrebaisent sans delaence fere. Et quant il sont entrebaisie, He(c)tor prent la voie dehors qui estoit a senestre et Galaad prent celle del milieu et messire Blioberis prent l'autre. Si se departent atant...Mes atant laisse li contes a parler d'elz et retorne sor monseigneur Galaad pour conter partie de ces aventures.

7. On retrouve le motif de la séparation des Quêteurs fondamental à la *Queste*. Ici, par une transitivité propre aux romanciers médiévaux, dans la bouche d'Hector, le rappel de son amitié brisée avec Gauvain, et des adieux entre Galaad et son père Lancelot.

Jean - Charles HUCHET

L'"ENTREBESCAMEN" DES MOTS ET DES CORPS

Les études littéraires médiévales se déploient majoritairement dans deux directions : la monographie et l'histoire littéraire. La première, étendue ou non à un "corpus" restreint, vise à saisir la spécificité d'un texte dans la manifestation de ses particularités; la seconde (qu'elle s'intéresse aux milieux, aux formes ou aux styles) dans le jeu des différences qu'articule la diachronie. Désubjectivant le regard critique, l'une et l'autre renforcent l'"anachronisme" du texte posé comme objet scientifiquement étudiable.

La lecture proposée par R. Dragonetti, dans la *Vie de la lettre au Moyen-âge* (1) puis plus récemment dans le *Gai savoir dans la rhétorique courtoise* (2), subvertit cette bi-polarisation en affichant sa subjectivité et son refus de l'histoire. *Le Gai savoir*... s'inscrit dans une théorie générale de la littérature courtoise, à l'élaboration de laquelle participent tout aussi bien les troubadours que le *Roman de la rose* et les *Testaments* de Villon. Pour R. Dragonetti, les troubadours entament une réflexion sur l'écriture qui excède le Moyen-âge, nourrit l'œuvre de Dante et *la Délie* de M. Scève, trouve son point d'aboutissement avec S. Mallarmé et se déchiffre avec M. Blanchot et J. Lacan. Cette perspective ne va pas sans quelques rapprochements hâtifs, sans quelques forçages des textes qui n'invalident pas totalement la démarche puisqu'elle cherche moins à articuler des différences qu'à mettre en valeur une constante : le jeu retors du signifiant poétique (la "lettre") qui, déplaçant sans cesse le sens, renvoie la littérature à elle-même. On ne saurait donc mesurer la lecture du *Roman de Flamenca* proposée par le *Gai savoir*... à l'aune des monographies habituelles; le roman occitan n'y est que l'occasion de libérer, dans une langue elle-même contaminée par le "gay saber", le ludisme de la rhétorique courtoise dont J. Lacan, plus que les *Leys d'Amors* et les mainteneurs de la "Sobregaya Companhia des VII. trobadors de Tolosa", permet de comprendre

1. R. Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen-âge, Paris, Seuil, 1980. Sur ce livre, cf. J.Ch. Huchet, «La langue et ses plaisirs»*, *L'ANE*, n°2, Paris, 1981 et l'importante mise au point de Ch. Méla, «La lettre tue». Cryptographie du Graal», *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVI, 1982, Poitiers p. 209-21.
2. R. Dragonetti, *Le Gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris, Seuil, 1982.

l'enjeu. Les hardiesses, voire les erreurs, et la belle indifférence de R. Dragonetti à l'égard de la philologie et de la tradition manuscrite agaceront maints spécialistes. Toutefois, la nouveauté et la subtilité de l'analyse, réhaussée par une écriture superbe, constituent une invite à présenter une pensée dérangeante et fournit l'occasion de cerner, en contrepoint, la place de la littérature occitane dans les études médiévales d'aujourd'hui.

Le trou

La réflexion conduite dans le *Gai savoir...* prend appui, dès l'introduction (p.8), sur une ressemblance phonétique associant, en langue d'Oïl, la "troveüre" (la trouvaille poétique) à la "troeüre" (le trou). La "trouvaille" est donc cette émulsion de langue qui se cristallise en un poème où le sens s'abolit pour mieux laisser aux mots le pouvoir de chanter le vide (le "dreyt nien" du comte de Poitiers) dont ils se soutiennent. Ecrire revient à effacer, à laisser la langue se réjouir de la débacle qu'elle organise, jusqu'au bord d'un amuissement général où l'ultime lettre équivaut au trou.

Les échos sonores de la langue d'Oïl produisent des effets de sens difficilement exploitables dans le domaine occitan. En langue d'Oc, la "troba" (la trouvaille) ne renvoie qu'au "trobar", à l'art de trouver un "trope" (3) qui définit le "trobador", non au "trou" évoqué dans le *Roman de Flamenca* par le mot "pertus" (cf. v. 1315, 1388, 2409,...). Ce que la langue n'autorise pas (est-ce là un de ses tours?), la fiction le représente-t-elle? La partie la plus connue du roman (v. 1560-6928) conte la manière dont Guillem, déguisé en clerc, et Flamenca parviennent à échanger, à l'insu d'un mari jaloux, des "mots" qui, mis bout à bout, forment une "cobla" (une strophe poétique) dont les premières unités ("Ailas! Que plans? - Mor mi") évoquent celles d'une "cobla" du troubadour Peire Rogier ("Ailas! - Que plangz? - Ja tem morir"...). La naissance de l'amour scande l'éclosion du poème et la théorie de l'amour qui s'y distille (la "fin'amor") s'y double d'une réflexion sur le "troba". *Le Roman de Flamenca* met en fiction un "poétique" du "trobar". Au nombre de vingt, les "mots" échangés s'éploient autour du vide créé par un "mot" tu («Prens li») que Flamenca, après l'avoir longuement décliné dans sa solitude, ne prononce pas à l'oreille de Guillem. Pour R. Dragonetti, ce mot effacé constitue le «centre silencieux» du poème, celui où la trouvaille s'identifie au trou. Le poème ménage ainsi en son sein la place du silence sur le fond duquel se détache, fragile, l'écriture. Silence qui prendra tout son sens lorsque, dans les bains, les amants réunis préfèreront les jeux de mains à celui des mots. R. Dragonetti décrit les anamorphoses de cet abyme ouvert dans la langue courtoise et en saisit l'image dans le tunnel reliant la chambre de Guillem à l'établissement de bains où se rend Flamenca; chemin frayé par le silence, aboutissant aux ébats des amants dans lesquels la langue réfléchit, au-delà de tous sens, sa propre gymnastique. Foré en grand secret, le tunnel, une fois achevé, est parfaitement invisible; le sol de la

3. Cf. P. Guiraut, «Les stuctures étymologiques du «trobar», *Poétique*, n°8, Paris, Seuil, 1971, p. 417-26.

chambre d'où il part ne laisse rien paraître. Page blanche désertée par le signe ou la marque qui, indiquant le «pertus», s'en fût donné pour l'équivalent scriptural. Le sol offre la lisseur de sa surface au regard pour mieux dérober son secret. Mais la marque effacée trouve à se représenter ailleurs, dans la manche («mancha» / «marga» / «manega») (autre tunnel) de Flamenca arborée par Guillem dans un tournoi contre le comte de la Marca. Cette manche renvoie elle-même au «senhal de drudaria» qui abusa la reine au début du récit et suscita la jalousie d'Archimbaut. Les jeux du signifiant («Marca» / «marga») supportent une fiction qui thématise la réflexion sur elle-même d'une écriture hantée par le silence et représentant ce qu'elle veut taire.

On ne saurait suivre R. Dragonetti au-delà, lorsqu'il s'aventure à repérer les traces de cette écriture trouée dans la matérialité du manuscrit. Après étude du manuscrit unique de Carcassonne et sur la foi de la discontinuité diégétique du texte, la critique savante, unanime, avait admis comme un postulat que le texte des «salutz» écrits par Guillem pour Flamenca et lus par Archimbaut avait disparu avec deux des feuillets arrachés. R. Dragonetti voit dans cette importante lacune non le signe d'une transmission hasardeuse ou d'une malveillance, mais le produit d'une «poétique de la discontinuité» matérialisant le trou qui impulse sa vie à l'écriture courtoise. Le texte manquant des «salutz» jouerait dans le roman un rôle équivalent au «respons» non prononcé («Prens li») par Flamenca : il serait là sans être là, ailleurs, centre muet d'une écriture effondrée, délitant le sens pour mieux libérer l'énergie de la lettre. Mais comme ce qui se dérobe vient toujours à se re-présenter, autrement, le texte effacé se donnerait à lire antérieurement, dans celui de la «cobla» faite des «repons» disséminés dans le roman. Explication séduisante, pour un esprit moderne, par son caractère systématique; elle suppose une écriture maîtrisée et rouée qui rend obsolète la prise en compte des avatars de la transmission manuscrite dont la critique s'est fait une spécialité. Mais en critique comme en poésie, le coup de dé de la «trouvaille» n'abolit pas le hasard, qui insiste parfois sous forme d'une irréductibilité des pratiques médiévales d'écriture à celle de la modernité. Le salut («las salutz», pluriel dans le texte, cf. v. 7091) appartient au genre épistolaire; ce n'est pas une «cobla tensonnée» (dialoguée) mais une lettre versifiée, non strophique (à une exception près), à la rhétorique obligée, adoptant généralement le mètre de la «novas» : l'octosyllabe à rimes plates (4). Les «salutz» de Guillem se coulaient ainsi parfaitement dans la structure métrique du roman et pouvaient être intégralement cités. La place de ces «salutz» dans le manuscrit donne à penser qu'un amateur averti les a prélevés en arrachant les feuillets où ils étaient transcrits. Le folio 123 verso (5) s'achève sur un vers introduisant la citation d'un texte :

4. Cf. l'importante préface de P. Bec à son édition des *Saluts d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*, Toulouse, Privat, 1961, p. 17-69 et son article «Pour un essai de définition du salut d'amour : les quatre inflexions sémantiques du terme», *Estudis Romanics*, IX, Barecelone, 1961.

5. 122 sur le manuscrit. Le foliotage, postérieur à la rédaction du manuscrit, ne tient pas compte d'un feuillet où n'apparaissent, dans la partie supérieure gauche, que quelques mots en partie effacés.

«cel que las salutz mi donet	«celui qui m'a confié les saluts m'a
mais de IIII. ves mi preguet	prié plus de quatre fois de veiller à
non venguesson entr'avols mans,	ce qu'ils ne vinssent jamais en des
ni ja non las ausis vilans,	mains viles ni ne fussent entendus des
car de la bella de Belmont,	méchants car ils parlent de la belle
qu'es li plus bella res del mont,	de Belmont qui est la plus belle femme
de vos en lai; car o auses :	du monde, vous exceptée; écoutez ce qu'
... (v. 7093-99) (6)	ils disent...»

Le folio suivant (124 recto) s'ouvre sur la description d'une enluminure ornant le «bref» sur lequel sont copiés les «salutz» («Doas ymages ben formadas / i ac...», v. 7100-01) qui, logiquement ici, suit le texte pour réhausser le «pretz» du don et du donateur. Le texte du salut devait donc courir sur l'espace allant de «car o auses» à «doas ymages», sur deux feuillets recto-verso de vingt neuf vers (cent seize vers), voire trois (cent soixante quatorze vers). On peut supputer le nombre de feuillets manquants à partir de la longueur moyenne des saluts parvenus jusqu'à nous. Les saluts d'Arnaut de Mareuil, qui paraît bien être l'inventeur du genre, oscillent entre cent quatorze vers, (pièce II de l'éd. Bec) et deux cent un vers (pièce III). Le scribe du manuscrit de Carcassonne a peut-être effectué sa copie (fin XIIIe siècle) soit à partir de l'original déjà mutilé (après 1272), soit à partir d'une copie amputée. Le salut a probablement été prélevé parce qu'il constituait un texte complet, relativement autonome, enchassé superficiellement dans la diègèse, ou, comme le suggère R. Lejene (7), parce qu'il était illustré par une miniature. Il arrive parfois que des fragments de roman, sentis comme autonomes et appréciés pour leur qualité, soient recopiés à part et acquièrent une vie propre et le statut de texte. Ainsi le manuscrit N (folio 9 à 11 verso) conserve-t-il un passage du roman de *Jaufré*, dans lequel Brunissen évoque son amour pour Jaufré (v. 7389-672), copié comme s'il s'agissait d'un texte de «trobairitz». Moins délicat, ou plus pressé, un lecteur de *Flamenca* a pu arracher le texte de ces «salutz» senti comme un texte rapporté, une missive autonome susceptible d'être expédiée à quelque Dame de «terra londana» ou sans merci. Le texte manque, mais certaines de ses caractéristiques transparaissent toutefois.

Le goût des «contrefacta» affiché par l'auteur, qui le conduit à prêter à ses personnages l'invention d'une «cobla» reprenant une pièce de Piere Rogier, laisse penser que les «salutz» rapportés devaient imiter un salut connu, probablement d'A. de Mareuil le maître du genre, dont il citait peut-être les premiers mots pour ensuite s'en détacher et faire œuvre originale. La structure alternée du salut dégagée par P. Bec (8) (louange de la Dame / prière courtoise / louange de la Dame / prière de la

6. Les citations et leur traduction renvoient à notre édition, *Le Roman de Flamenca*, Paris, U.G.E., 10 / 18, à paraître.
7. R. Lejeune, «Le manuscrit de Flamenca et ses lacunes», *Littérature et société occitane au Moyen-âge*, Liège, 1979, p. 331-39.
8. *Les saluts d'amour*... op. cit., p. 55.

Dame...) se reflète dans les vers introducteurs et dans la description de l'enluminure : les premiers, à travers l'éloge de la belle de Belmont, loue la beauté de Flamenca :

«car de la bella de Belmont, qu'es li plus bella res del mont, de vos en lai ; (v. 7097-99)	«car ils parlent de la belle de Belmont qui est la plus belle femme du monde, vous exceptée ; ...»

la seconde présente une des figure de l'enluminure en position d'orant, tournée vers celle à qui s'adresse la supplique amoureuse :

«s'il davan de ginoilz estet e dreg vaus l'autra susplejet» (v. 7103-04)	«la figure du premier plan était agenouillée et, tournée vers l'autre, la suppliait».

Les deux temps forts du salut (la louange et la prière) sont ainsi mis en valeur et forment la matrice structurale à partir de laquelle s'éploie le texte. Le roman met en abyme le formalisme de la littérature médiévale où la trouvaille inscrit sa nouveauté dans le jeu d'une répétition décalée. De plus, la disposition des personnages décrite par l'enluminure (Guillem à genoux devant Flamenca) n'inverse-t-elle pas celle où fut prononcé chaque «respons» composant la «cobla» échangée : Guillem debout murmurant son «mot» en donnant la paix à Flamenca agenouillée ; autrefois séparés par le «breviari» en dépit de l'extrême proximité des corps, les voilà proches grâce aux «salutz» sur lesquels des figurines peintes échangent des baisers (cf. v. 7135-38). Dans les deux cas, un «texte» entre les corps matérialise le lien de la sexualité et de la littérature. Le texte arraché des «salutz» ne se donne donc pas à lire dans celui de la «cobla», tout au plus pouvons-nous inférer de ce qui l'entoure qu'il s'en donnerait pour l'envers. Manière de rappeler qu'un salut n'est pas une «cobla»...

L'égrenage des «mots» de la «cobla» – jamais rassemblés sous la forme d'une pièce dans le roman – est pour R. Dragonetti l'emblème de l'écriture courtoise, fragmentée, disséminée pour mieux échapper à la clôture sans faille d'une écriture théologique (incarnée par le «breviari» que Guillem donne à baiser à Flamenca) pour mieux s'en démarquer et s'en jouer. Cette fragmentation s'inscrirait dans la matérialité même du manuscrit, incomplet, lacunaire en plusieurs endroits. Ne présente-t-il pas vingt lacunes, autant que d'intervalles séparant les «respons» des amants ? Dès lors, le délabrement du manuscrit cesse d'être le produit des injures du temps et des vicissitudes de la transmission manuscrite pour devenir l'emblème d'une littérature éclatée qui se rit d'une fragmentation où elle mesure ludiquement l'étendue de ses pouvoirs. Troué, inachevé, *Le Roman de Flamenca* s'inscrit dans une «poétique de la discontinuité», déjà explorée par R. Dragonetti à propos du *Conte du Graal* dans *La vie de la lettre au Moyen-âge*. Le rapprochement entre le nombre des «mots» échangés et celui des lacunes s'impose avec l'évidence d'une trouvaille, d'une manière d'autant plus nécessaire qu'elle s'inscrit dans la logique de la théorie en train de s'élaborer. Il abolit le hasard en lui refusant toute place où se manifester. Il devient le signe d'une maîtrise absolue de l'écriture par

elle-même qui a, par avance, programmé toutes les aventures de lecture puisqu'elle se déploie dans toutes les dimensions du texte, y compris dans celle de sa matérialité. Tout fait sens, même l'effondrement du sens ; tout se donne à lire, même l'illisible. Ressurgit là, mais décentrée et adaptée au Moyen-âge, la quête mallarméenne du «Livre», non pas texte parfait mais lieu d'expérimentation de l'infini des possibilités de l'écriture jusqu'à la négation d'elle-même, jusqu'à sa «disparition illocutoire» par laquelle le support ténu d'une lettre fait résonner le «creux néant musicien» de l'écriture. La séduction des livres de R. Dragonetti tient à ce qu'ils proposent une exploration multidimensionnelle de l'écriture médiévale qui constitue une fabuleuse aventure de l'intelligence redonnant à l'imagination et à l'«inventio» leur droit de cité. Avec R. Dragonetti, le critique se fait «trouveur» ; c'est là une autre manière de fidélité au Moyen-âge et un gain de plaisir qui se paient de quelques entorses à la rigueur scientifique.

La logique présidant au repérage des lacunes ne manque toutefois pas de surprendre. Dans un système critique où chaque lacune d'un ou plusieurs feuillets correspond à un intervalle, où l'inachèvement du récit se trouve doté d'une forte charge signifiante, que la lacune initiale (le début tronqué et perdu) ne participe pas de la «poétique de la discontinuité» et qu'en note réapparaisse l'explication traditionnelle de l'amputation du manuscrit (9) affaiblissent la crédibilité de la démonstration. Il est difficile de croire que les «circonstances historiques» expliquant la lacune initiale ne valent pas pour les lacunes internes et l'inachèvement final. La fragilité de l'argumentation conforte les opinions généralement admises. Accepter la restriction de la note (la différence de traitement du début et de la fin amputés) disqualifie à la fois la méthode s'appuyant sur la dimension signifiante du support manuscrit et, plus largement, la «poétique de la discontinuité».

La même incertitude affecte la notion de lacune : «abstraction faite de deux élisions (celle du commencement et celle de la fin), les blancs à l'intérieur du texte sont au nombre de dix-huit, ou de dix-neuf si l'on inclut la lacune d'un demi-vers» (op. cit., p. 36). La prise en compte du «demi vers» oblige à intégrer dans le dénombrement les vers tronqués du folio encarté dans la reliure («Sa colors... / anc d... / ab... / c...») puisqu'ils ne donnent pas le début du texte (cf. note n° 9). Dès lors, le nombre des lacunes excède, d'au moins une, celui des intervalles entre les «respons» murmurés par les amants et perd sa valeur signifiante. De plus, en bonne méthode, et en dépit de ce qu'affirme R. Dragonetti, il conviendrait de prendre en compte les lacunes du début et de la fin. Dans un système où tout signifie, peut-on accorder la même valeur à un bourdon, à l'oubli d'un vers par le copiste, et à l'absence d'un ou de plusieurs feuillets ?...

9. «Meyer fait remarquer que de ce début manquant ne restent que quelques mots inscrits dans le coin supérieur du premier feuillet engagé dans la reliure du manuscrit de Carcassonne, l'unique restant. Cette mutilation, due très vraisemblablement aux circonstances historiques, n'infirme pas notre hypothèse portant surtout sur les lacunes intermédiaires et sur l'inachèvement». Op. cit., note 1, p. 112-13. Signalons que les mots figurants dans le coin du folio encarté dans la reluire («sa colors...») ne donnent pas le début du texte car la lettre «s» n'est pas historiée alors que chaque initiale de paragraphe l'est dans le reste du roman. Au mieux, ce folio est le second ; le premier perdu devait retranscrire le prologue.

Le délabrement et l'unicité du manuscrit de Carcassonne (au demeurant soigneusement copié et décoré) reflète le mauvais état général de la tradition manuscrite des textes narratifs. Le nombre important d'«unica» et de texte tronqués laisserait supposer que le Moyen-âge occitan n'eut pas autant de goût pour le genre romanesque que lui en a supposé la critique savante. Peu copié, *Le Roman de Flamenca* a été peu lu ; aucun texte occitan ne le mentionne ni ne s'en inspire, mais il n'a pas laissé indifférents quelques écrivains de langue d'Oïl : l'auteur du *Roman de Joufroi* (auquel R. Dragonetti consacre quelques pages, cf. op. cit., p. 159-90) et Guillaume de Machaut, dans le *Voir dit*, lui empruntent. Peut-être ce roman, qui aujourd'hui nous fascine par son extraordinaire subtilité, demeura-t-il illisible à ses contemporains, moins par le libertinage amoureux qui s'y affiche, que par la nouveauté de la réflexion sur l'écriture poétique qu'il met en fiction et que R. Dragonetti systématise et modernise à l'extrême.

Le centre effondré de l'écriture courtoise circonscrit la béance à partir de laquelle s'engendre le désir d'écriture. L'écriture ne cesse de retourner à l'innommable qui la porte au jour. Dans le champ amoureux où elle se déploie, l'indicible se double d'un impossible auquel la Dame prête corps et que R. Dragonetti, empruntant à J. Lacan, nomme la «Chose du désir». Inconsistante, échappant à toute saisie linguistique, la «Chose du désir» ne saurait s'appréhender ou s'éprouver qu'entre deux représentations contradictoires, dans la structure d'un « contredit». Ainsi s'explique la double inspiration du troubadour Guillaume IX, tantôt poète paillard, tantôt chantre de la «fin'amor» naissante, emblématisée par l'opposition entre deux cavales, femmes et chevaux, entre lesquelles il lui faut choisir (10). Le «contredit» structure de part en part le champ du «trobar» et rend compte de toutes ses oppositions, tant thématiques (troubadour vs losangier) que stylistiques («trobar clus » vs «trobar leu» ou «plan»). Le secret des amours clandestines de Guillem et de Flamenca à l'église et aux bains métaphorise le «trobar clus» et s'inverse dans la dernière partie du roman en une quasi publicité, s'affichant dans le témoignage de l'enluminure des saluts et les ébats de la tente, qui illustre la transparence du «trobar leu». Le mari jaloux, qui claustrait son épouse, la conduit désormais à la couche de l'amant ; inadéquate, l'opposition des deux «trobar» s'avère fallacieuse ; elle dit et échoue à dire un impossible toujours identique à lui-même. La langue dépliant les termes de la contradiction factice fait alors le jeu d'un mensonge généralisé qui n'est rien d'autre que la ruse d'une écriture transformant son impuissance à nommer la «Chose du désir» en un jeu infini du signifiant dont le roman réfléchit les ébats dans les jeux amoureux. Ruse emblématisée par le nom du héros «Guillem», dans lequel R. Dragonetti reconnaît, comme dans tous les «Guillaume» – de Guillaume IX d'Aquitaine à Guillaume de Lorris – la «guille» (11) de la langue, la tromperie. Dès lors, le nom «Guillem» devient la «cellule germinale» du roman mettant en scène la tromperie ourdie par la langue du «trobar» qui, avec alacrité, égare le lecteur

10. Cf. «Companho farai un vers covinens, Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, éd. Pasero, Modena, 1973, pièce I.

11. Pour le comte de Poitiers et *Flamenca*, la démonstration eût davantage emporté la conviction si elle s'était appuyée sur la forme occitane du mot, sur «guilla», du verbe «guillar», «mentir», «tromper».

aveuglé, à l'instar d'Archimbaut, par l'éclatante lisibilité du secret sans fond de l'écriture et du désir. Intégré à la fiction, le nom orchestre les jeux de la langue et cesse de renvoyer à un sujet déterminé ; il est le «signifiant-maître» d'une «écriture de la langue» s'inventant un, des auteurs, pour mieux protéger son anonymat. Aussi le fameux comte de Poitiers, identifié à Guillaume IX d'Aquitaine, que l'auteur de sa *Vida* présente comme le «majors trichadors de dompnas», n'est-il comte que dans la seule noblesse des lettres, le nom sans référent par lequel le «trobar» voile et dévoile l'intimité de son rapport à la «guille» de la langue, cette tromperie ludique constitutive de la rhétorique courtoise.

Cette mise en perspective des lignes de force et de faiblesse du *Gai savoir...* n'épuise ni la lecture imaginative de *Flamenca* ni la description de la théorie de la littérature courtoise proposées par R. Dragonetti. Elle s'emploie à attirer l'attention sur le trou, le défaut qui affecte l'écriture du «trobar» et vers lequel elle ne cesse de retourner comme au lieu même de son origine. R. Dragonetti y loge la «Chose du désir» dont l'inaccessibilité autorise le jeu infini de la langue du «trobar» que les ébats du couple Guillem / Flamenca transposeraient sur le mode romanesque. En somme, la «fin'amor» ne serait qu'un amour de la langue et l'érotique courtoise ne déclinerait jamais qu'un art d'aimer la langue. Le livre de R. Dragonetti laisse sans réponse la question posée par sa propre démarche : pourquoi l'amour de la langue se chante-t-il avec une telle insistance à travers une érotique ? Répondre n'équivaut pas à apporter la contradiction mais à proposer – sur le mode du «contredit» – une autre lecture du *Roman de Flamenca* s'appuyant sur la structure du roman et situant dans la sexualité une faille que la langue du «trobar» s'emploie à rédimer sans cesser d'en raviver la blessure (12).

L'impasse sexuelle et l'écriture

Ce qui nous est donné à lire du *Roman de Flamenca* paraît s'organiser autour d'une structure ternaire : une première séquence, consacrée au mariage et à la jalousie d'Archimbaut, se clôt sur l'arrivée du Guillem de Nivers à Bourbon (v. 1560), son départ mettra un terme à la seconde séquence réservée à l'évocation de ses amours avec Flamenca (v. 6928) ; la troisième (inachevée) le ramène auprès de Flamenca et célèbre sa chevalerie ainsi que la courtoisie retrouvée par Archimbaut. Chacune d'elles noue différemment le noeud de la sexualité et du langage.

La «gelosia» d'Archimbaut se veut exemplaire, à plus d'un titre, comme le laissent entendre les poèmes qui la dénoncent :

«Ja sabon tut per lo païs
qu'En Archimbautz es gelos fins.
Per tot Alvergn' en fan cansos
e serventes, coblas e sos,
o estribot o retroencha

«Tous par le pays savent déjà que le
seigneur Archambaut est un fieffé jaloux.
Dans toute l'Auvergne, la manière dont
il traite Flamenca est l'objet de chansons,
de sirventes, de couplets et de musiques,

12. Sur ce mouvement chez les troubadours, cf. notre livre, *L'Amour discourtois*, à paraître chez Privat à l'automne 1986 et, à propos de la langue, cf. notre article «L'«amor de lonh» du grammairien», *Médiévales*, n°9, Paris, 1985, p. 64-79 ; dans le domaine d'Oïl, cf. Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984.

d'En Archimbaut con ten Flamenca ;
no.us cujes sos mals cors s'eschanta
et on plus hom a lui o chanta».
(v. 1171-78)

d'estribots et de retrouenches ;
et plus on les lui chante, ne croyez pas que
cela diminue ses mauvais sentiments».

Le roman s'empare, déplie et thématise le contenu de ces poèmes ; la mention des différents genres poétiques souligne que la «gelosia» donne structure de fiction à une réflexion sur le «trobar». Archétype du jaloux, Archimbaut incarne un égarement du «trobar» dont l'amour semble la cause. La «gelosia» se donne pour un excès venant en réponse à un excès que le jaloux situe du côté de la femme. Alertée par la reine, la «gelosia» enflamme Archimbaut à l'instant où le roi porte la main au sein de Flamenca («el ten la man el se», v. 938), à l'instant où le geste sexuel du rival lui laisse croire qu'il ne la possède pas complètement, que quelque chose en elle se dérobe. Le roi localise ce qui échappait à toute saisie sexuelle, mais seule la multitude des galants supposés à Flamenca circonscrit l'excès qu'elle incarne :

«Non veses qual semblan lur mostra ?
Ben fai parer que non es nostra»
(v. 1085-86)

«Ne voyez-vous pas quelles mines elle
leur fait ? Elle montre bien ainsi
qu'elle ne m'appartient pas».

Antérieurement et sans fard, le comte de Poitiers et Marcabru avaient mis en lumière la nature sexuelle de cet excès, l'un en évoquant les deux dames qu'il fallut foutre «cent e quatre vinz et ueit vetz» (13) et l'autre vitupérant les «falsas putas ardans» dont les «con son deziron et raubador» (14). Archimbaut brûle («fremis et frezis, art et rima», v. 1118) d'un feu qu'à allumé en lui la flamme qui rayonne dans le non de Flamenca (de «flama», la flamme) et dans l'or de ses cheveux («sas belas crins luzens e claras», v. 1122) (15) captivant le désir des galants («Per so que digan antre lor» : / «Dieus qui vi mais tam bellas cris !», v. 1132-33). Le jaloux s'égare en voulant répondre à l'excès qu'incarne la femme, à l'excès qui la fait autre au coeur même de l'intimité. Aussi Archimbaut rêve-t-il de trancher la chevelure par laquelle l'excès prend corps :

«A penas si ten no.il trenca
sas belas crins luzens e claras»
(v. 1120-21)

«A peine se retient-il de ne pas lui
couper ses beaux cheveux brillants et
clairs».

avant d'enfermer cet excès dans la clôture d'une tour dans laquelle il montera la garde lui-même. Sans doute se souvient-il de l'avertissement donné par le comte de Poitiers : «greu verretz neguna garda que ad oras non somei» (16). L'enfermement s'accompagne d'un effort pour répondre sexuellement à l'excès : «Et on mais pol et

13. «Farai un vers pos mi sonelh», v. 80.
14. Marcabru, «Ges l'estornel no s'oblia», éd. J.M. Dejeanne, Toulouse, 1909, v. 9.
15. Cf. G. Gouiran, «Flamenca : du «grand soleil d'amour chargé» aux princes de la nuit», *Sénéfiance*, 13, Aix-en Provence, 1982, p. 143-57.
16. «Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei», v. 12.

s'en encobla» (v. 1324). Le texte dévoile plus loin l'inanité d'une telle assiduité, dont l'indifférence amoureuse de Flamenca apparaît comme l'envers :

«Mais d'aiso. l fes Dieus honor gran	«Mais Dieu lui a fait la grâce in-
car non amet ni hac enfant»	signe de ne pas être amoureuse et
(v. 1405-06)	de ne pas avoir d'enfants».

La fureur sexuelle d'Archimbaut échoue à répondre à l'excès incarné par Flamenca qui est aussi l'autre nom d'une impasse, ouverte par l'indifférence sexuelle et versée par l'homme au passif de la femme. Archimbaut est non seulement une figure archétypique du jaloux mais aussi de l'homme et du troubadour (auteur générique des «cansos», «sirventes» et «coblas» mentionnés) désavouant dans la fureur ou la haine une différence qui voue à l'impasse l'union de l'homme et la femme. Le signe de cette union manque irrémédiablement ; c'est là le défaut dont la littérature courtoise reste hantée. Archimbaut, comme le comte de Poitiers, Marcabru (dont le nom est mentionné au vers 702) et d'autres, révèle par l'invective misogyne ou l'égarement de sa «gelosia» le malaise présidant à la vie amoureuse que la «fin'amor» et la civilisation de «Paratge» s'efforcent d'oublier.

La «gelosia» s'enracine dans un disfonctionnement sémiologique par lequel les signifiants cessent de renvoyer à leurs signifiés habituels et de soutenir l'identité des sujets qui en sont les féaux. La jalousie de la reine surgit à l'instant où elle aperçoit une manche («una marcha non sai cui», v. 806), nouée à la hampe de la lance de son époux, dans laquelle elle lit un signe d'infidélité («seinal / de drudaria», v. 859-60) émanant de Flamenca. Et si le texte ne dit rien des motifs de cette erreur n'est-ce pas pour en laisser la responsabilité à la langue qui laisse rimer la «marcha» avec le nom de l'héroïne Flamenca (autre leçon donnée par le manuscrit) ? Elle s'ouvre de ses soupçons à un Archimbaut (v. 857-62 et 876-78) bientôt gagné par la térébrante douleur de la jalousie ; elle répercute ainsi au plan du langage le disfonctionnement des signes que les symptômes du jaloux donnent à lire. La «marcha» est la «marca» (la marque) d'un mésusage des signes, englobant les signes linguistiques, dont Flamenca paraît l'origine et la cause, mais dont la «gelosia» exhibe les effets dévastateurs. La «marcha» représente ce signe en trop venant perturber le rapport des signes et des significations qui, au plan romanesque, reflète le fonctionnement du langage. Signe en excès, la «marcha» provoque la «gelosia» qui déstructure la langue et fait parler en fou («Aisi con folz parlet en daf», v. 1234). En s'enfonçant dans la déchéance (cf. v. 1550-55), Archimbaut retourne vers une animalité («El estraga si coma cans», v. 1332) qui, à terme, le priverait de la parole. Paradoxalement, le signe en trop est l'avers d'un silence. La «gelosia» met à l'épreuve le langage et la littérature qui ne parviennent pas à prendre dans leurs rêts l'excès qu'elle représente :

«de vos, ma domna, o voil dir ;	«c'est de vous, Dame, que je veux parler ;
e, si.m puesc en vos adormir	et, si je peux m'endormir en pensant à
ades m'en venra bes e pros.	vous, il m'en viendra aussitôt bien et
Per so dirai ades : vos, vos ;	profit. C'est pourquoi je ne cesserai
vos dona, domna, vos dirai	pas de répéter «vous», «vous», «vous»,

ades, aitan quan veillarai ;	Dame, je dirai «vous» aussi longtemps
si miei (oil) s'adormo defors	que je veillerai ; si mes yeux se ferment
eu voil ab vos veille mos cors.	sur l'extérieur je veux qu'intérieurement
Oc, ab vos, domna, oc ab vo...»	mon coeur veille avec vous. Oui, avec
Non pot dit «s» qu'endormitz fo»	vous, Dame, oui avec vou...». Avant
(v. 3437-46)	d'avoir pu prononcer le «s» il était
	endormi»

Le «s» non prononcé laisse le «vos» tronqué ; le suspens d'une lettre marque l'incomplétude de l'Autre. Cependant, le copiste du manuscrit de Carcassonne a graphié, au vers 3445, le «s» retenu (le sens du vers suivant obligeant les différents éditeurs à l'effacer) au moyen du «s» que la «manuscriture» fait ressembler à un «F» auquel manquerait la barre horizontale, qui calque dans son graphisme la mèche de cheveux sacrifiée par Guillem à la place de Flamenca et la lettre ouvrant le nom de la femme aimée. Le tracé du «s» du vers 3446, différent (S), donne à voir le mouvement serpentin de la mèche tranchée qui se boucle finalement dans le double «O» de la «corona», de la tonsure «gran e larga». L'«erreur» du copiste et les «muances» de la lettre (17) anticipent à leur insu la parité des deux personnages dans le manque, déplacé du corps vers la langue. C'est donc dans la langue que les adeptes de la «fin'amor» entendent traiter l'impasse révélée par la «gelosia». Le manque ouvert dans le «vos» par le «s» retenu fraie la voie d'une atteinte, encore fictive, de la Dame anticipant les plaisirs futurs des bains ; sitôt endormi, Guillem peut contempler sa Dame :

«Non pot dir «s» qu'endormitz fo,	«Avant d'avoir prononcé le «s» il était
e vi si dons a son talen	endormi ; il vit alors en songe
que nulla res non la.il defen»	sa Dame autant qu'il la désirait puisque
(v. 3446-48)	rien ne le lui interdit».

Cette scène ébauche un traitement de la question sexuelle dont l'atteinte uniquement onirique de la Dame souligne l'insuffisance. Quelle logique sous-tend l'itinéraire conduisant aux ébats amoureux des thermes où les amants jouent à «joc par» ?

A la différence d'Archimbaut qui, à l'instar de comte de Poitiers, prétend répondre sexuellement à l'excès féminin, Guillem de Nivers sait que la partie se joue dans la langue, dans le champ du «trobar» qui, seul, permet l'atteinte de la Dame. A la brûlure dont la femme ignifie le corps par la «gelosia», ne vaut-il pas mieux substituer la rareté d'un «mot» murmuré ou cueilli sur les lèvres ? et au feu d'un «rima» (il/je brûle) («fremis e frezis, art e *rima*». v. 1118) préférer l'apaisement d'une «rima» (une rime), la douceur de la poésie ? Dans la tour où il tenait Flamenca recluse, Archimbaut s'accouplait le plus possible à son épouse («et on mais pot el s'en *encobla*», v. 1324) ; à l'église, Guillem parvient à briser la clôture de

17. Il va sans dire que sans l'attention portée par R. Dragonetti à la «vie de la lettre», qui renouvelle l'apport de J. Lacan (cf.«Lituraterre», *Littérature*, n°3, Paris, Larousse, 1971, p. 3-10), nous serions restés aveugle devant les révélations graphiques du manuscrit.

la «mue» où le jaloux serre Flamenca, à la faire entrer dans un dialogue amoureux et poétique, à inscrire l'excès qu'elle incarne dans l'orbe d'une «cobla». A l'«encoblar», à l'accouplement visant à répondre à l'excès sexuel de la femme, il convient de préférer la «cobla» (de «copulare»), les plaisirs de la copulation des mots et des sons qui, une fois consommés, cèderont la place à ceux de l'amour. La stratégie déployée avec succès par Guillem montre, comme le pressentait déjà le comte de Poitiers (pièce II, v. cit.), qu'il n'est pas de prison susceptible d'arrêter l'excès féminin ; seul l'espace d'une «cobla» peut l'enclore parce que les ébats de la langue, préférés à ceux du corps, y rediment le défaut de la langue et du sexe. En digne héritier des troubadours, Dante appellera la «cobla» «stanza», mot désignant à la fois la strophe d'un poème et la chambre d'amour, le lieu clos où la poésie transmue l'impasse sexuelle en bonheur d'aimer.

Un bref passage du *Roman de Flamenca* reflète la fonction impartie à la poésie ; accueillir et enclore l'excès que représente l'Autre-sexe. Na Bellapila recueille les cheveux que Guillem a accepté de sacrifier pour que Flamenca garde les siens, le signe de l'excès :

«No.us cujes ges que las crins arga *Na Bellepila, ans las met* *en un bel cendat blanc et net ;* *et obrar n'a un bel fresel* *per far affibles de mantel,* *et per joia lo donara* *a Flamencha quan fag sera».* *(v. 3584-90)*	«N'allez pas croire que dame Bellepile brûla les cheveux, au contraire elle les mit dans une belle étoffe de soie blanche et immaculée ; elle en tressera un beau galon destiné à faire des attaches de manteau qu'elle donnera en cadeau à Flamenca lorsqu'il sera achevé».

Que ces cheveux soient rapprochés du feu («arga») et qu'ils retournent finalement à la «flamme» qu'est Flamenca en son nom ne saurait surprendre. Matière d'un tissage, par lequel le texte (de «textus», tissu) emblématise sa texture et l'activité d'écriture, les cheveux tressent un galon destiné à rapprocher et à nouer les deux bords distincts d'un manteau comme les «mots» poétiques rapprocheront Flamenca et Guillem avant que l'amour ne les lie. Enfermé dans la tresse du texte, l'excès permet un rapprochement par lequel une séparation, voire une différence, s'efface, puis un accouplement dans lequel se déchiffre le mouvement de l'amour. Le rappel du nom de l'hôtesse Na Bellapila ne survient pas à cet instant par hasard ; la polysémie de sa partie terminale («pila») conforte la leçon donnée par l'image du tressage du galon ; le substantif «pila» signifie à la fois «auge» et «mortier». Na Bellapila est le réceptacle des cheveux, d'un excès qui, transmué par la tresse de l'écriture poétique, peut, tel un mortier, sceller l'union de deux êtres. Une fois la tresse achevée, Flamenca ne cessera d'y poser ses lèvres dans un baiser qui donne à l'union une saveur d'éternité :

«e(n) car seran mil ves baisat *cil cabeil ans que siu usat»* *(v. 3591-92)*	«ces cheveux seront encore baisés mille fois avant d'être usés»

En ce point du récit, le texte se contente encore de représenter et de réfléchir dans des micro-séquences en abyme la fonction du «trobar» : permettre aux amants de s'aimer «a joc par». Le stratagème donnant le loisir à Guillem de murmurer un «mot» à l'église approfondit la réflexion sur le «trobar».

Egrenés au fil irrégulier des offices religieux, les «mots» donnent substance à une langue poétique discontinue ; les amants l'inventent au fur et à mesure de leurs rencontres et y «trouvent» le poème de leur amour ; elle est, littéralement, la langue de l'Autre, révélée par la Dame en songe à Guillem (cf. v. 2924-56) ; s'inscrit en son centre, à cause du «respon» non prononcé par Flamenca, la faille repérée dans le «s» resté en suspens. Comment la langue qui éveille l'amour, qui devient la langue d'«Amor» dictant le poème, peut-elle rester affligée d'un manque et permettre l'union des amants ? Comment peut-elle devenir «une» et autoriser le «joc par» de l'amour ? La «cobla» murmurée par les amants a la structure d'une «tenso», d'un dialogue. Dans le premier «mot» («Ailas !») «trouvé» par Guillem, Flamenca entend l'écho de sa propre affliction :

«mi dis «Ailas !» con si el fos	«il m'a dit «Ailas !» comme s'il était
mout fort, et eu non, consiros.	très affligé et moi non. Il ne l'a
Hanc non ho dis mais per menbrar	fait que pour me rappeler que je dois,
que.m dei tot jorn lassa clamar».	à longueur de journée, me déclarer
(v. 4199-202)	malheureuse».

En le répétant, elle le fait sien et dessine dans la langue l'ébauche d'une parité bientôt accentuée par l'acceptation de répondre. Dans le même temps, elle entre dans un dialogue qui, déjà, apprivoise l'altérité qu'elle incarne aux yeux de Guillem. Au fil des semaines, l'«écriture» de la «cobla» la prend dans ses rêts et édifie progressivement, avec la langue d'«Amor», les murs d'une prison où la rejoint et la possède Guillem avant de l'étreindre.

Seul «Amor» permet aux amants de jouer «a joc par» parce qu'il surmonte l'aporie du «un». Non seulement «Amor» incarne par sa pureté le «un» («Es totz simples, que non a partz», v. 2070), mais il produit de l'«un» à partir du «deux» sans abolir les différences :

«e fai soen de dos cors u,	«il fait souvent de deux coeurs
quar si met egal en cascu.	un car il se met également en chacun.
Us es dedins e dui defors,	Il est un à l'intérieur mais deux à
et ab un cor lia dos cors»	l'extérieur et avec un coeur il lie
(v. 2078-81)	deux corps».

«Amor» ne lie pas tant deux coeurs, comme l'entendaient d'une manière restrictive R. Nelli et R. Lavaud (18), que deux corps ; l'homographie «cors» (coeur) / «cors» (corps) assigne une double fonction à «Amor» : assurer la fusion des coeurs et

18. Ils traduisaient le vers 2078 par «souvent de deux coeurs il fait un» et le vers 2081 par «avec un seul désir il lie deux coeurs» Cf. *Les troubadours*, t. 1, Bruges, 1960, p. 750.

l'union des corps. «Amor» scelle l'oubli de l'impasse ouverte par la différence sexuelle qui transforme l'altérité en excès. L'attraction qu'exerce «Amor» ne se réfléchit qu'imparfaitement dans celle de l'«aimant» («azimans» ou «adimans») dont la dureté ne compense pas le défaut de pureté (cf. v. 2099). A la différence de l'attirance provoquée par l'«adiman», la fusion opérée par «Amor» relève de l'«alchimie du verbe», d'un travail d'une paire de lettres accouplées :

«car si d'«adiman» ostas «di»	«car si du mot «adiman» vous
aures «aman», et en lati	otez «di» vous aurez «aman» ;
le premier cas es «adamas»	en latin le premier cas est «adamas»
e compo si d'«ad» et d'«amas»,	composé de «ad» et d'«amas», mais
mas lo (v)ulgar a tan mermat	la langue vulgaire a tant usé le
cel «ha» que l'a en «i» tornat».	second «a» qu'elle l'a transformé
(v. 2100-05)	en «i».

L'effacement de la syllabe «di» n'ouvre aucune faille, à la différence du suspens du «s» ; avec elle disparaît un excès, produit de l'usure du «vulgar». La langue et «Amor» retrouvent ainsi une pureté qui se réfléchit dans la parité du double «a» du mot «aman». La langue épure «Amor» en produisant une parité où se donne à lire, par avance, l'union des amants jouant «a joc par». Ainsi prend sens le mot «non» prononcé par Flamenca ; la rétention du «prens li» suspend l'acquiescement qui mettrait fin à l'échange des «mots». Le «prens li» peut encore s'entendre «prens l'i», «ôte la lettre «i», usée, pour que le «a» retrouve son initiale pureté et qu'«Amor», dans la parité spéculaire du mot «amas», réfléchisse sa fonction : faire de «dos cors u».

Le poème qui s'écrit sous l'injonction d'«Amor» n'a pas d'autre visée que l'«un». Lorsque dans un rêve, la Dame révèle à Guillem le stratagème qui le conduira jusqu'à elle, elle souligne l'unicité de chaque trouvaille :

«cug en que parlar mi poiria	«je pense qu'il pourrait facilement
ben sol un mot a l'una ves,	me glisser un mot, un seul à la fois,
quar ben sai que de plus no i les ;»	car je sais bien qu'il n'a pas le loisir
(v. 2929-31)	d'en dire plus»

Ailleurs, elle découvrira que ces «mots» uniques, en dévoilant le coeur de Guillem, forgent la langue d'«Amor» dans laquelle s'écrit la «cobla» («quan sabrai del tot/son cor que.m dira *mot e mot*», v. 4253-54). Chaque «mot» est le produit de la subtile alchimie d'«Amor» et figure l'«un» somme de «deux», un «mot» où se conjoignent deux syllabes comme l'a judicieusement souligné R. Dragonetti (19). «Us(...) dedins e dui defors» (v.2080) : la parité des syllabes n'annule ni leur différence ni la pureté du «mot». Les amants pourront s'étreindre dans les bains, jouer la partie sexuelle «a joc par», parce qu'au préalable «Amor», grâce à l'alchimie du «trobar», aura trouvé la possibilité de surmonter dans la langue

19. Op. cit., p. 95. A l'exception toutefois du «Jorn breu et gen» trisyllabique.

l'impasse ouverte par la différence sexuelle. Chaque «mot emblématise la fonction d'«Amor» et de la poésie : relever le pari de l'impossible, écrire l'«un» de l'union sexuelle. Car s'aimer «en amor par» (v. 6194) (à parité), n'est-ce pas faire en sorte que la différence cesse d'être perçue comme un excès ? effacer un mot en trop ?

«e.l vilans motz, fols, enujos,
que «non» a nom ; mais entre nos,
non aura luec, si Dieus plas, «nos»
car el non vol ni eu non voill
qu'avols motz es e plens d'orgueill»
(v. 6212-16)

«et le vilain mot, fou, cause de tourment
qui a pour nom «non» n'a pas lieu d'être,
s'il plaît à Dieu, car il ne le
souhaite pas, ni moi non plus, car
c'est un méchant mot plein
d'orgueil»

Pas l'ombre d'un mot en trop entre les amants, pas même d'un «si» :

«Mos amix es et eu s'amia
que no.i a «si» ni retenguda»
(v. 6202-03)

«Il est mon ami et moi son amie,
il n'y a entre nous ni «si» ni
réserve»

Pas même l'ombre de deux lettres : le «s», autrefois resté en suspens avant d'incarner l'excès d'une chevelure, et le «i» signifiant d'une usure de la langue empêchant de tout dire et la parité des lettres du mot «amas», dans laquelle «Amor» s'enchante de sa perfection.

Le «trobar» au miroir de la chevalerie

La troisième partie du roman inachevé réduplique, en l'inversant, la structure des deux premières. Elle se divise elle-même en deux temps : le voyage et le retour de Guillem auprès de Flamenca (v. 7259-674), puis le tournoi de Bourbon (v. 7675-8095). Les liens du «trobar» et d'«Amor» ne cessent de s'y approfondir.

Le premier temps explicite la fonction des «salutz» et, à travers eux, du «trobar» : maintenir la présence au coeur de l'absence et donner à voir l'union des amants avant qu'elle ne se réalise. En marge du texte, l'enluminure dessine l'orbe d'une nouvelle clôture dans laquelle l'emprisonnement du texte permet la conjonction des personnages représentés :

«sil davan de ginoilz estet
e dreg vaus l'autra susplejet.
Una flors l'issi per la boca
que totz lo(s) caps dels vers tocha ;
e a la fin autra n'avia
que.l(s) pren atressi totz e.ls lia
e.ls men'enssem totz a l'aureilla
de l'autr'emage on consella
en forma d'angel fin'Amors
qu'entenda so que.l mostra.l flors».
(v. 7103-12)

«(la figure) du premier plan était
agenouillée et, tournée vers l'autre,
la suppliait. Un fleur lui sortait de
la bouche et venait toucher le premier
mot de chaque vers ; et à la fin du
salut il y avait une autre fleur qui
les prenait aussi, les reliait et les
conduisait tous à l'oreille de l'autre
figure à qui Amour Pur, représenté par
un ange, conseillait d'écouter ce que lui
montrait la fleur.»

Le dessin reproduit le chemin des mots, écrits dans la langue d'«Amor», sur lequel

s'effectue la rencontre des deux «ymages». Signe de la présence de l'absent, les «salutz» tiennent lieu de corps ; Flamenca les étreint et les baise comme tels :

«Ab se las colguet quadas sers *Flamenca, e mil baisan(s) vers* *a l'emage de Guilllem det»* *(v. 7131-33)*	«Chaque soir, Flamenca se couchait avec les saluts et donnait mille vrais baisers à l'image de Guillem

Un pliage permet, par simple superposition, de faire s'étreindre les personnages représentés, dans lesquels Guillem et Flamenca savent se reconnaître :

«... quan las plegava *l'un'ymages l'autra baisava.* *Tant asautet la(s) saup plegar* *ambas las fes ades baisar.»* *(v. 7135-38)*	«... quand on pliait les saluts un des personnages représentés baisait l'autre. Elle savait les plier si habilement qu'elle les faisait sans cesse s'embrasser.»

L'enluminure exemplifie ce que le texte perdu énonçait : la poésie du «trobar» maintient la fiction de l'union sexuelle de l'homme et de la femme ; elle la réalise d'abord dans la langue, puis en image, pour mieux l'inscrire ensuite dans une fiction passant pour une doublure de la réalité. Guillem de retour, les amants s'ébattent à nouveau comme aux bains ; le roman, comme les «salutz», se replie sur lui-même et se répète. Toutefois, la fonction de l'écriture courtoise se trouve précisée : non seulement le «trobar» rémunère dans la langue un défaut sexuel et permet l'union, mais il lui confère une manière de pérennité transcendant les aléas de la réalité. L'«us» des «cors» produit dans et par la langue d'«Amor» ne s'efface pas, à l'instar des «letras» et de la «penchura» des «salutz» («Nom paresca effassadura», v. 7130).

La pliure des «salutz» a valeur d'emblème de la structure du roman. Si le premier temps de la troisième partie (v.7259-674) réfléchissait la seconde, le deuxième (v. 7675-8095) nous ramène au début du récit et en offre une image inversée. La «mancha», attribuée autrefois par erreur à Flamanca (v. 816), réapparaît (20) mais ce signe trompeur est devenu un signe sûr («don esta marga es fermansa», v. 7798) envoyé par Flamenca à Guillem qui la déplie («desplega la cortesamen», v. 7800), comme le furent les «salutz» par Flamenca. Aussitôt reçue, la «marga» vient tapisser l'intérieur de l'écu, s'y enfermer comme un «mot» pris dans une «cobla». Tout n'y entre pas, une petite partie – en excès – s'échappe sur un bord («ques hanc non parec defor / mais sol un petit sobre l'or», v. 7803-04). Se réimpose alors le souvenir de la tour et de l'échec d'Archimbaut impuissant à emprisonner l'excès qu'était à ses yeux Flamenca. Mais, à cet instant, le récit ne se répète que pour mieux se démarquer de son passé ; ce second temps de la troisième partie réduplique la première et y amalgame la seconde. La «manega» transmise à Guillem constitue un premier signe, le premier «mot» d'un dialogue dont Flamenca, à la différence de ce qui se passa dans l'église, a l'initiative. Et si le «Ailas !» de Guillem restait équivoque, au point de tromper Flamenca qui y lut non une

20. Cf. la subtile analyse des épiphanies de cette «mancha» conduite par R. Dragonetti, op. cit., p. 138-39 et 156-57.

amoureuse plainte mais une moquerie, la «manega» en revanche est un «senhal» sûr. Pour obtenir cette «mancha», que Flamenca a promis au premier vainqueur du tournoi, Guillem ne défait-il pas le comte de la Marca dont le nom, comme l'a souligné R. Dragonetti (op. cit., p. 112), équivoque avec la «marcha», autre forme du mot désignant la manche. L'équivoque instaure la parité dans la langue, tout comme le détachement de la «mancha», donnant l'initiative à Flamenca, lui permettait de jouer «a joc par», non plus seulement dans les ébats amoureux mais aussi dans le jeu poétique. L'équivoque réduit le poème à «un» seul signe, un seul «mot» ; les allées et venues de comte de la Marca, puis des chevaliers vaincus, entre Flamenca et Guillem miment le mouvement d'un dialogue rappelant celui de l'église. Expédiés à Flamenca par Guillem, en contrepartie de la «mancha», les dix huit chevaliers désarçonnés (21), auxquels s'ajoutent le comte de la Marca et la «mancha», ne sont-ils pas dès lors les vingt «mots» d'un nouveau dialogue poétique et amoureux rappelant les «respons» échangés à l'église ? Messagers de l'amour de Guillem (cf. v. 7912-16), ces chevaliers sont tous envoyés à Flamenca, sauf un, «le coms Amfos», («mais il son pres et el s'en va», v. 7902), autour de qui s'est organisée la joute (cf. v. 7866-93). Exception qui n'est pas sans rappeler la rétention du «prens li», dont le défaut se trouve enfin suturé, puisque «le coms Amfos», même s'il reste libre de ses mouvements, a quand même été pris («pres») par Guillem. Ce dernier ne peut-il pas à nouveau prononcer son «Pres l'ai» ? Sous les yeux aveuglés d'un lecteur contraint par le texte de s'identifier au jaloux, la partie du roman consacrée à la chevalerie de Guillem écrit un troisième poème dans lequel le «trobar» livre enfin son secret. Réduit à l'épure d'un «senhal», ou d'un «mot», ce poème incarne le «un» dans lequel «Amor» contemple sa pureté et les amants le chiffre de leur union. Aussi, le roman amputé pouvait-il, le fracas du tournoi apaisé, s'achever autrement que sur une ultime étreinte des amants, autorisée par l'alchimie du «trobar» grâce à laquelle «Amor» devient enfin «fis», pur(e) ?

On le voit, l'érotique des troubadours, dont *Le Roman de Flamenca* figurerait l'aboutissement, est peut-être moins l'expression d'un amour de la langue qu'un art d'aimer dans et par la langue, la lente et subtile rémunération par l'écriture et le travail de la lettre de la faille ouverte par l'émergence de la différence sexuelle qui met en impasse l'union de l'homme et de la femme. La lyrique troubadouresque et ses prolongements romanesques découvrent que le langage engage la sexualité dans une impasse et montre qu'on peut parer à l'impossible union par une «alchimie du verbe» qui, grâce à l'«entrebescar de los mots» (Bernart Marti), rendra possible l'«entrebescamen» des «cors», des coeurs et des corps.

21. Un fois possesseur de la «manega», Guillem gagne seize chevaux après avoir abattu leur cavalier (cf. v. 7897) auxquels s'ajoutent «le comtr de Lovanic» (v. 7875) et «le coms Amfos» (v.7877).

NOTES DE LECTURES

A.J. Minnis, *Medieval Theory of autorship, Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages, London, 1984.*

L'ouvrage de A.J. Minnis constitue une contribution essentielle aux études littéraires médiévales, aussi bien par le problème qu'il aborde, que par le traitement qu'il lui réserve. Le terme-clé du titre, authorship, est d'emblée difficile à traduire, car il rassemble deux idées dont le livre s'attache en fait à montrer la différenciation progressive : celle d'autorité (*auctoritas*), et celle, que le français n'exprime qu'au moyen d'une périphrase, de «propriété» littéraire, au sens où l'on identifie telle personne comme l'auteur de tel livre.

Une lecture superficielle des textes médiévaux (1) conduit à penser que l'auteur médiéval, au sens moderne, n'existe pas, et que seule importe l'autorité d'un nom que l'on placc arbitrairement en tête pour en mieux garantir l'importance. D'ailleurs, de manière plus radicale, la seule écriture qu'il convient de reproduire ou de lire est la Sainte Ecriture, qui en dernier recours vient toujours de Dieu, même si elle passe par des intermédiaires humains.

Sans contester véritablement ces présupposés, Minnis montre que dès le XIIème siècle, il existe une théorie cohérente qui s'efforce de rassembler les données de la foi et celles de la *sapientia* héritée des Anciens pour répondre aux questions que soulève la notion d'auteur. Sans nier les limites du système, magnifiquement perçues par Gautier Map lui-même, constatant qu'une de ses œuvres est attribuée à un saint plus éloigné que lui dans le temps et par conséquent plus glorieux que lui, et attendant avec humour sa mort qui le rendra digne de figurer au nombre des autorités (2), Minnis, après une introduction polémique qui veut effacer le clivage entre esprit «humaniste» du XIIème siècle et esprit «scholastique» du XIIIème dégage l'existence d'un certain nombre de Prologues types présentant les œuvre des *auctores* aussi bien Païens que chrétiens. Ces prologues, rédigés par des maîtres en guise de présentation aux textes qu'ils vont «lire», répondent à un certain nombre de questions, parmi lesquelles le nom de l'auteur, le mode de production de l'œuvre,

1.Précisons que les «later Middle Ages» dont il est question dans le titre désigne l'ensemble des quatre siècles que nous considérons comme «Moyen Age» d'un point de vue littéraire : XIIe, XIIIe, XIVe, et XVe siècle.
2. N'oublions pas que c'est à Gautier Map, justement, que l'histoire «littéraire» du XIIIème siècle a attribué la rédaction du Cycle du *Lancelot* en prose...

son utilité et la branche du savoir dont elle dépend. Au XIIIème siècle, l'influence croissante de l'Aristotélisme entraîne l'apparition d'un nouveau modèle de Prologue, qui coexiste d'ailleurs longuement avec ses prédécesseurs, voire même s'y surimprime dans un effort de synthèse surprenant ; il est fondé sur la distinction des quatre «causes» de l'œuvre parmi lesquelles l'auteur joue de la «cause efficiente». Ce système fonctionne aussi pour un texte d'Ovide, au demeurant christianisé autant que faire se peut, que pour les textes sacrés, la Bible bien sûr, et dans la Bible, de manière privilégiée, le *Cantique des cantiques* et le *Livres des Psaumes*.

A partir de cette préoccupation théorique pour l'auteur d'une œuvre, et, parallèlement, pour les conditions de sa rédaction, Minnis retrace une évolution significative qui va de l'auteur comme source d'autorité à l'auteur comme individu, pour ainsi dire comme personnage historique. A l'origine de cette transformation se trouve le déplacement de l'intérêt du commentateur de l'auteur divin (Dieu comme cause première et absolue de toute œuvre, à plus forte raison de la Bible dans son ensemble et des écrits des Pères de l'église) à l'auteur humain. Le corollaire en est une vision plus «littéraire» des textes, en jouant à peine sur les mots; en effet, l'appréhension d'une œuvre, au XII[ème] siècle, passe par les différents «sens» de l'écriture, avec ou sans majuscule, au détriment du *sensus litteralis* (3) ; celui-ci prend sa revanche aux siècles suivants, et en appréciant «l'histoire» racontée pour elle-même, on apprécie aussi les moyens employés pour la raconter, aboutissant de cette façon à une étude littéraire des textes parallèle à leur lecture théologique. On commence d'autre part à distinguer clairement les différentes fonctions, l'auteur du scribe, tous deux du compilateur, etc... Le meilleur exemple de cette évolution est fourni par la modification des points de vue concernant le *Cantique des Cantiques*, et plus généralement le *Livre des Psaumes*, on se soucie de plus en plus de savoir qui a écrit tel Psaume, si David est l'auteur de l'ensemble du Livre, ou s'il n'en est que le compilateur etc... De même, l'«anecdote» biographique du mariage de David avec une Egyptienne est perçue comme pertinente dans le cadre d'une interprétation du *Cantique des cantiques*, et le glossateur peut porter un jugement moral sur la conduite du roi dans l'épisode de Bethsabée à propos du Psaume I.

Minnis va plus loin, et considère que le mode de pensée dominant de l'époque, c'est-à-dire l'Aristotélisme et la philosophie en général, a contribué à l'émergence d'un vocabulaire technique spécifique d'analyse littéraire ; une telle opinion serait à mettre en rapport avec l'existence autonome d'«Arts poétiques» (4) concernant la création littéraire en langue latine, et conduirait à poser la question des rapports entre exégèse et rhétorique.

Selon Minnis, ces outils «stylistiques»» et ces conceptions ont eu une influence considérable sur des poètes de la «fin» du Moyen Age, comme Pétrarque et Boccace, Chaucer ou Gower. Il ne nie pas cependant qu'en ce qui concerne Chaucer, par exemple, ils n'ont fonctionné que dans certaines limites, en raison de certaines contraintes formelles incompatibles avec la théorie dont ils étaient issus, ou

3. La lettre tue, l'esprit vivifie» : telle est du moins la position officielle de l'Eglise vis-àvis de son corpus de textes, ce qui donne aux glossateurs une considérable liberté de mouvement.

4. Les *artes dictaminis* que Faral a édités dans ses *Arts poétiques du XII[ème] ett du XIII[ème] siècles* (BEHE 238, Slatkine Reprints, 1982)

de la révolte de l'auteur lui-même contre ce cadre. Mais il insiste sur le fait que l'idée nouvelle que le XVIème siècle aura de l'auteur, interlocuteur privilégié, et «ami respecté» du lecteur, n'est pas en rupture totale avec la conception médiévale, mais correspond à une longue évolution.

On ne saurait assez souligner l'importance d'un tel sujet, qui aborde de manière systématique un terrain dans l'ensemble abandonné aux monographies ou aux études philosophiques. Les conclusions de A. J. Minnis peuvent cependant paraître limitées ou décevantes, mais elles seraient essentielles pour l'étude du même problème dans le domaine des langues vernaculaires : il n'y a pas en effet de frontière étanche entre ces deux mondes, pas plus qu'il n'y en a entre l'Art d'Aimer et le Cantique des cantiques. L'exemple de Gautier Map, cité plus haut, suffit à le prouver, et la question de l'auteur, véritable ou fictif, de son nom, de ses intermédiaires, la hiérarchie qui s'établit entre les différents «emplois» qui tournent autour de l'écriture, est sans doute la question qui informe une bonne part de la littérature de Moyen Age, et probablement toute sa littérature romanesque.

A. BERTHELOT

Actes du Colloque International «Philippe de Beaumanoir et les coutumes du Beauvaisis (1283-1983)», organisé par le Groupe d'Etude des Monuments et Oeuvres d'Art du Beauvaisis (GEMOB) et la société d'Histoire et d'Archéologie de Clermont-en-Beauvaisis, 14 et 15 mai 1983, GEMOB, Chemin de Plouy, La Mie au Roy, 60000 BEAUVAIS.

Cette rencontre voulait commémorer le 7ème centenaire de la parution du célèbre ouvrage de Philippe de Beaumanoir : *Coutumes et Usages du Beauvaisis* et s'inscrivait dans le cadre de diverses manifestations organisées durant l'année 1983 dans le département de l'Oise, notamment une exposition du musée départemental de Beauvais et un cycle de conférences.

Le colloque était divisé en deux parties. Chacune d'entre elles rendant compte d'un des aspects du personnage. D'une part, le juriste, officier royal, dont l'ouvrage fort connu et maintes fois étudié demeure toujours pour les historiens une irremplaçable source d'informations sur le XIIIe siècle finissant. D'autre part, l'écrivain, auteur présumé de plusieurs romans et textes à caractère littéraire parmi lesquels *Jehan et Blonde* et *La Manekine*.

C'est surtout le premier aspect du travail de Philippe de Beaumanoir qui semble avoir retenu l'attention de la majorité des participants. Les historiens se sont, en effet, attachés à resituer le bailli du comté de Clermont dans son environnement familial ou son œuvre dans le contexte socio-historique qui la voit s'énoncer (intervention de MM. CAROLUS-BARRE, FOSSIER, DEMURGER). D'autres encore mettront l'accent sur ce qui, dans le contenu des *Coutumes*, permet de lire les tensions et les ébranlements d'une société en pleine transformation où se perçoivent déjà, en cette fin du XIIIe siècle, les signes avant-coureurs de la crise

majeure du XIVe siècle (intervention de Mme BOULET-SAUTEL, de MM. GUILLOT et HUBRECHT).

Toutefois, cette confrontation eût été incomplète si elle n'avait envisagé le second aspect de l'œuvre de Philippe de Beaumanoir : ses écrits plus proprement littéraires. On lui attribue, en effet, la paternité de plusieurs romans dont *La Manekine* et *Jehan et Blonde*. Paternité, au demeurant fort contestée, à laquelle les intervenants de la seconde journée firent de nombreuses allusions quand ils ne la prenaient pas pour l'objet même de leur réflexion. Pour certains d'entre eux, l'auteur des *Coutumes* et de *La Manekine* sont deux individus différents. Il convient donc de distinguer un Beaumanoir père, auteur probable des œuvres de fiction, et un Beaumanoir fils, rédacteur des *Coutumes* (intervention de M. BAUTIER). Pour d'autres, il importe de ne pas accorder à cette question une importance exagérée dans la mesure où, de toute façon, elle renvoie à une conception de l'auteur peu pertinente pour rendre compte d'une œuvre littéraire médiévale. Il s'agit donc de considérer les textes avant tout. Soit en examinant leur fonctionnement interne, soit en les jugeant selon la place qu'ils sont susceptibles d'occuper dans l'histoire de la littérature médiévale, soit encore en mettant en évidence quelques traits originaux de la langue qu'ils mettent en œuvre (intervention de MMmes MARCHELLO-NIZIA, BOURGAIN et de M. MONFRIN).

Tous ceux qu'intéressent la vie et l'œuvre de Philippe de Beaumanoir pourront donc consulter avec profit les actes de ce colloque qui retiendra l'attention tant par le haut niveau de ses interventions que par sa diversité.

Un reget toutefois. La disproportion entre les communictions des historiens et celles des spécialistes de littérature peut, certes, se concevoir, étant donné la nature de l'œuvre de Philippe de Beaumanoir. Néanmoins, fallait-il que l'organisation même de la rencontre marquât, en quelque sorte «topologiquement» cette séparation entre l'Histoire et la littérature ? Un jour et un lieu pour la première, un autre jour et un autre lieu pour la seconde. On sait pourtant quelle source incontestable d'enrichissement constitue la confrontation des deux spécialités, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une époque comme le Moyen Age.

François-Jérôme BEAUSSART

Henri REY-FLAUD, *Le charivari*, Bibliothèque scientifique Payot, Paris, 1985, 279 p.

Du charivari nous ne connaissons plus que ce qu'en disent les dictionnaires : «tapage, vacarme, bruit insupportable, excessif ou discordant». Son origine et sa signification profondes, définitivement perdues, ont donné lieu à des interprétations aussi multiples que contradictoires qui, pourtant, convergent dans l'affirmation que le charivari est, au sens propre, insignifiant. Son surgissement trouve, en effet, son origine dans des causes extraordinairement diverses, apparemment fort éloignées les unes des autres. Le charivari serait finalement devenu une forme plus ou moins neutre dont la pertinence n'est pas à chercher dans les «vestiges» de pratiques désormais ininterprétables qu'elle perpétue. Au mieux, le rituel charivarique n'est

plus rien d'autre qu'un moyen à l'aide duquel peuvent se déchiffrer les secrets du code sexuel d'une communauté.

Pour Henri Rey-Flaud, il n'en est rien. Il existe une vérité du rituel charivarique et ce dernier peut s'interpréter. Mais non en terme de symboles ou d'allégories, de clefs qu'il suffirait de déchiffrer comme s'il s'agissait d'un langage codé. Le charivari constitue avant tout une «mise en scène» et l'incarnation du mythe. Il ne se comprend que dans son rapport au mythe qui raconte l'instauration de la Loi. le charivari n'est autre que la mise en scène de l'irruption de la horde sauvage archaïque surgissant de l'espace hors-culture pour ravir les femmes et multiplier les hommes. «La Loi est l'enjeu même du charivari», affirme Henri Rey-Flaud. Loi qui fixe les parts, détermine les places et règle les échanges et les alliances. Loi dont le fondement est la circulations des femmes et la bonne suite des générations. Plus qu'un simple rituel, le charivari est donc interprétable comme une protestation fondamentale dirigée contre tous ceux qui détournent la Loi à leur profit. Toujours, il affirme que ce n'est pas l'homme qui fait la loi mais la Loi qui fait l'homme.

De tout ceci, Henri Rey-Flaud trouve la trace dans les textes littéraires, les chroniques et les récits mythiques. Son itinéraire le conduit de l'Antiquité aux époques contemporaines en passant par le Moyen Age : des conteurs grecs à l'*Histoire des Danois* ou au *Roman de Fauvel*, des légendes faisant vivre les centaures et les luperques, les «sociétés de guerriers» nordiques jusqu'aux récits de voyageurs ou d'ethnologues témoins de comportements charivariques à des époques fort proches de la nôtre. Tout comme les folkloristes ont pu mettre en évidence les similitudes de la structure profonde des contes populaires, par delà la diversité de leurs énoncés et des lieux qui les voient se déployer, Henri Rey-Flaud s'attache à montrer que le charivari transcende les cultures et les époques. L'essentiel de sa recherche consiste d'ailleurs à analyser avec précision ces diverses manifestations qui, à travers la diversité de leurs signes, parfois contradictoires, renvoient toujours au même enjeu : La place assignée à tout sujet humain dans l'ordre symbolique. Le rituel charivarique est donc simultanément mise en scène d'en désordre originel et rappel à l'ordre.

Le charivari n'est pas à proprement parler un ouvrage de médiéviste, même si le Moyen Age y occupe une place importante par l'analyse détaillée d'un extrait du *Roman de Fauvel* décrivant le cortège qui défile sous les fenêtres du couple étrange formé par le cheval Fauvel et son épouse. Ce défilé, en effet, donne à voir un exemple de rituel charivarique tout à fait représentatif de l'intégration de certaines manifestations d'origine païenne au sein de la culture chrétienne : du charivari à la «diablerie». Ce processus d'«appauvrissement», se poursuit jusqu'à l'aube du XXe siècle, et obscurcissant finalement le rituel sera la cause de tous les contresens commis à son sujet.

L'intéressant travail d'Henri Rey-Flaud se situe au carrefour de l'ethnologie, de l'anthropologie et de la psychanalyse. Il démontre la richesse de ce type d'approche et la valeur opératoire de ce décloisonnement des sciences humaines qui, seul, permet de rendre compte des phénomènes sociaux sans négliger leur complexité et sans les appauvrir. Bien que se voulant approche globale et même,

semble-t-il, exhaustive de la question l'ouvrage ne craint pas l'anecdotique et son écriture rigoureuse et claire le met à la portée d'un large public. Ceci, faut-il le souligner, constitue pour nous une qualité à un moment où l'utilisation parfois contestable de la théorie lacanienne est à l'origine d'approches pour le moins anachroniques des textes médiévaux.

François-Jérôme BEAUSSART

R. Howard BLOCH, *The scandal of the Fabliaux*,
The university of Chicago Press, 1986.

Dans son petit ouvrage, Howard Bloch superpose plusieurs visions du fabliau. Servi par la typographie élégante qui sépare et aère le texte, il oppose l'original médiéval--citations souvent longues de fragments peu connus--sa traduction en anglais, fine et sûre, son propre commentaire et les commentaires de toute une école de critique, de Montaiglon à Ph. Ménard en passant par Brunetière, qu'il appelle, non sans affection, l'école du 19e siècle. Il entend créer ainsi, de façon tout à fait médiévale, son propre texte à lui, né de la conjonction mystérieuse et un peu bâtarde de petits morceaux choisis. L'entreprise hardie est menée avec allant : on n'affronte pas les problèmes, on se laisse dériver au gré des textes selon une thématique choisie un peu arbitrairement, mais choisie avec bonheur.

Depuis le siècle dernier la critique se pose toujours les même questions. Bloch pense que, depuis le temps, on aurait pu trouver des réponses valables. Or, le fabliau montre une exceptionnelle résistance à toute analyse venue du dehors, qui concerne essentiellement réalisme, origines, et devenir. Il faut donc aborder le problème différemment et jouer avec le fabliau pour le prendre à son propre jeu. Il faut que le questionnement se fasse de l'intérieur, selon les trois questions que pose le roi au jongleur d'Ely : d'où viens-tu, qui es-tu, où vas-tu ; il faut accepter pour réponse définitive la dérobade du jongleur. Il faut savoir en quels termes elle s'est faite, mais il faut renoncer au pourquoi des choses.

Bloch va aborder directement deux pièges que tendent les fabliaux : celui d'une origine possible, celtique, qu'on retrouve dans la thématique du Mantel Mautaillé, vêtement magique qui dénonce des tares cachées ; celui d'une finalité choquante, la nudité dans ce qu'elle a de plus obscène. En suivant le don des «robes» et leurs broderies d'or allégoriques à travers les romans arthuriens, il organise un réseau d'images et de jeux de mots. Le vêtement est métaphore du texte qui se tisse et s'ornemente. Tout beau qu'il est, il ne doit pas faire ignorer qu'il est troué ou maltaillé, qu'il découvre le corps d'Enide, ou d'une horrible vieille, quand ce n'est pas un travesti. S'appuyant sur Macrobe et sur Alain de Lille (*de Planctu Naturae*) Bloch montre que tout ce qui cache le naturel, vêtement ou mot pour le décrire, relève de la perversion. Il n'y a plus de limite : le fabliau bouleverse les genres littéraires et les différences sexuelles. Le manteau mal coupé, vendu, volé, perdu au jeu est une métaphore du fabliau, le «dirty coat of fiction» (p. 52), destiné à être dit, répété, galvaudé, réutilisé par d'autres jongleurs, méprise et détourne de

son sens. L'obscène, que le vêtement dénonce, n'a rien à voir avec le réalisme du corps nu tel que Bakhtine le voit. Cette provocation, de la part d'un jongleur emprisonné, n'est que la dénonciation du réseau social que constitue la création littéraire au moyen-âge.

Dans la seconde partie, Bloch aborde de front le «scandale», la cruauté des fabliaux. Si le manteau qui cache le corps est troué, le corps est déchiqueté, mutilé ; les organes éparpillés n'ont plus, sémantiquement parlant, de sens. La «ruse» du poète est de ne définir son activité qu'à l'intérieur même du texte. Par le motif de la castration, si effrayante qu'on ne s'y attarde guère, il cherche à éviter que la critique y regarde de trop près.

Certes, dans cette partie surtout, Bloch cède un peu au catalogue. On se lasse vite. A cet égard, soulignons que la lecture d'un recueil de fabliaux est désespérante, alors qu'un fabliau tout seul, c'est délicieux. Aux jeux de mots classiques qu'il trouve dans les textes, entre les organes et l'art poétique, il ajoute les siens. Il est vrai que, pour lui, comme pour le jongleur d'Ely, le bilinguisme est fondamental. Dès lors, si les fabliaux rendent absurde toute enquête sur leur source, leur auteur et leur destinatinataire, il n'est pas difficile de faire un parallèle entre mot d'esprit et castration et, se permettant enfin une analyse extérieure, de faire ouvertement référence à Freud, et aux rapports entre Mot d'Esprit et inconscient. Nous renvoyons le lecteur à ce chapitre, en nous demandant où nous sommes parvenus. Un réalisme en a remplacé un autre ; nous avons levé des paradoxes freudiens sans rien résoudre, et c'est peut être là le scandale. En définitive le problème des fabliaux reste posé dans son intégrité complète, comme ultime conclusion à cet essai bien digne des originaux qui l'ont inspiré.

Anne LABIA

Nous prévoyons d'aborder dans un prochain numéro le thème de «Moyen Age et Enseignement». La revue sollicite les témoignages et les réflexions de ses lecteurs, qui voudront bien les lui envoyer.

La rédaction.

A NOS LECTEURS

Si la revue « MEDIEVALES » vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université de Paris VIII
PUV Centre de Recherche. Publication « Médiévales »
2, rue de la Liberté
93526 SAINT-DENIS CEDEX 02

☐ Je souscris un abonnement à *deux* numéros de « MEDIEVALES »
(N° 11 - Automne 1986 - N° 12 - Printemps 1987)

- France : 92 Francs (port compris)
- Etranger : 105 Francs (port compris)

☐ Je souscris un abonnement à *quatre* numéros de « MEDIEVALES »
(N° 11 - Automne 1986 - N° 12 - Printemps 1987,
N° 13 - Automne 1987 - N° 14 - Printemps 1988)

- France : 175 Francs (port compris)
- Etranger : 200 Francs (port compris)

☐ Je souhaite recevoir les numéros suivants : ....

(n° 1 à 3 : 30 F; n° 4 à 6 : 40 F, n° 7 44 F, ensuite 49 F)
(le numéro 5 est à nouveau disponible à 49.00)

Règlement par chèque uniquement à l'ordre de : Régie de Recettes PUV-Paris 8 (MED)

NOM : ....

Prénom : ....

ADRESSE : ....

Code postal : .... VILLE : ....

Date : *Signature :*

Imprimerie intégrée de l'Université de Paris VIII
Service de la Recherche
2, rue de la Liberté – 93526 Saint-Denis Cedex 02

Dépot légal : 4ème trimestre 1986

Numéro de l'imprimeur : 150

Rappelons que sont acceptés volontiers tous manuscrits d'articles concernant les sujets susceptibles d'être traités par la revue, quand même les auteurs ne seraient pas, ou pas encore, officiellement médiévistes. Les articles seront tous lus. La revue se réserve le droit de publier ou non.

Sont en préparation un numéro sur les voyages dans l'Orient Byzantin, sous la direction d'E. Patlagean et un numéro spécial sur « Moyen Age et Cinéma ».

Toutes les suggestions et propositions d'articles sont les bienvenues.

LISTE DES LIBRAIRIES DEPOSITAIRES DE **MEDIEVALES**

Librairie Saint-Michel-Sorbonne, 20, rue de la Sorbonne, 75005 Paris

Librairie Gallimard, 15, boulevard Raspail, 75007 Paris

Librairie Tschann, 84, boulevard du Montparnasse, 75006 Paris

Librairie Autrement dit, 73, boulevard Saint-Michel, 75005 Paris

Librairie internationale Picard, 82, rue Bonaparte, 75006 Paris

Presses Universitaires de France, 49, bd Saint-Michel, 75005 Paris

Librairie Alphonse Daudet-Alésia, 73, rue d'Alésia, 75014 Paris

Librairie Le Divan, 37, rue Bonaparte, 75006 Paris

Librairie La Hune, 170, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Librairie La Procure, 3, rue de Mézières, 75006 Paris

Librairie Honoré Champion, 7, quai Malaquais, 75006 Paris

FNAC Montparnasse, 136, rue de Rennes, 75006 Paris

FNAC Forum, Forum des Halles, 1 à 7, r. Pierre-Lescot, 75001 Paris

FNAC Strasbourg, La Maison Rouge, 22, place Kleber, 67000 Strasbourg

ISSN 0751-2708

SOMMAIRE **N° 11 / AUTOMNE 1986**

Prix 49 F